



HAL
open science

L'Anticorps comme démarche chorégraphique : les enjeux du corps, de l'image et de la politique dans l'œuvre **Bâtard sauvage**

Roberto dos Santos Cardoso

► To cite this version:

Roberto dos Santos Cardoso. L'Anticorps comme démarche chorégraphique : les enjeux du corps, de l'image et de la politique dans l'œuvre **Bâtard sauvage**. Sciences de l'Homme et Société. 2023. dumas-04189384

HAL Id: dumas-04189384

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04189384>

Submitted on 28 Aug 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



***L'Anticorps* comme
démarche chorégraphique :**
les enjeux du corps, de l'image et de la
politique dans l'œuvre *Bâtard sauvage*

**Roberto
CARDOSO**

Sous la direction de Gretchen SCHILLER

UFR LLASIC. Langage, lettres et arts du spectacle, information et communication

Département : Arts du spectacle

Mémoire de Master 2, mention Création artistique

Parcours : Arts de la scène

UGA – Université Grenoble Alpes

Année universitaire 2020-2021

**L'Anticorps comme démarche
chorégraphique :**
les enjeux du corps, de l'image et de la
politique dans l'œuvre *Bâtard sauvage*

**Roberto
CARDOSO**

Sous la direction de Gretchen SCHILLER

UFR LLASIC. Langage, lettres et arts du spectacle, information et communication

Département : Arts du spectacle

Mémoire de Master 2, mention Création artistique

Parcours : Arts de la scène

UGA – Université Grenoble Alpes

Année universitaire 2020-2021

Remerciements

Je souhaite avant tout remercier ma directrice de mémoire Gretchen SCHILLER, pour le temps qu'elle a consacré à m'apporter les outils méthodologiques indispensables à la conduite de cette recherche en création. Son exigence et ses encouragements m'ont grandement stimulé et son regard a enrichi la performance *Bâtard sauvage*.

Je remercie également la bourse IdEX qui a rendu possible mes études en France et toute l'équipe pédagogique du Master Création artistique parcours Arts de la scène, qui a su nourrir mes réflexions tout au long de la formation. Je suis particulièrement reconnaissant pour certains cadres qui ont plus directement nourri cette recherche, à savoir les cours *Scène Internationale - Flamenco et genre* (2020), encadré par Anne CAYUELA ; *Résidence artistique* (2020) avec Marion GUYEZ ; *Études cinématographiques* (2019), avec Yoann DEMOZ ; *Écriture dramatique* (2019) et *Écriture réflexive* (2020), encadrés par Pauline BOUCHET ; et *Perspectives de la performance* (2020) et *Rencontres professionnelles* (2020), encadrés par Gretchen SCHILLER. Je souligne également certaines rencontres artistiques telles que la transmission avec Catherine CONTOUR au CCN2 (2021), et la collaboration avec le groupe N+1 dans le spectacle *École du risque* au CDCN Le Pacifique (2020), et les stages et assistanats de chorégraphie avec Arkadi ZAIDES (2020), Myriam LEFKOVITZ et Catalina INSIGNARES (2021) et Rachid OURAMDANE (2020), toujours avec le soutien pédagogique de Séverine RUSET. Un grand merci à Michel MORIN, qui a contribué tout au long du processus de création de *Bâtard sauvage* par ses connaissances techniques, toujours avec dédication et sensibilité.

Je remercie mes parents, Flávio et Claudete CARDOSO, qui ont toujours encouragé les mouvements de liberté qui font danser mon corps. Je remercie particulièrement mon père, qui, au cours de cette année, a vu son corps transformé en champ de bataille par une leucémie. Sa victoire nourrit également ce mémoire.

Finalement, je tiens à remercier Ramon LIMA pour son soutien inestimable à toutes les étapes de ce mémoire et de la vie. Ses encouragements et sa confiance en moi ont également nourri cette écriture et ma pratique.

DÉCLARATION ANTI-PLAGIAT

1. Ce travail est le fruit d'un travail personnel et constitue un document original.
2. Je sais que prétendre être l'auteur d'un travail écrit par une autre personne est une pratique sévèrement sanctionnée par la loi.
3. Personne d'autre que moi n'a le droit de faire valoir ce travail, en totalité ou en partie, comme le sien.
4. Les propos repris mot à mot à d'autres auteurs figurent entre guillemets (citations).
5. Les écrits sur lesquels je m'appuie dans ce mémoire sont systématiquement référencés selon un système de renvoi bibliographique clair et précis.

PRENOM : Roberto Luiz

NOM : dos Santos Cardoso

DATE : 29 août 2021

Sommaire

Introduction	7
PARTIE 1 * Bâtard sauvage : Description, matière et démarche chorégraphique	20
Chapitre 1. <i>Bâtard sauvage</i> : Scénario descriptif de la performance.....	21
Chapitre 2. La matière-corps de <i>Bâtard sauvage</i> : Image, corps et politique	40
1. IMAGE : DESSIN ET CORPS	42
2. CORPS : IMPROVISATION, PERFORMANCE ET AUTOPOÏÈSE	46
3. POLITIQUE : DIFFERENCE ET AGENTIVITE	52
Chapitre 3. L' <i>Anticorps</i> : Démarche chorégraphique de <i>Bâtard sauvage</i>	56
1. LA PERFORMATIVITE POLITIQUE DE L'ANTICORPS.....	57
2. PARAMETRES CHOREGRAPHIQUES D'APPLICATION DE L'ANTICORPS	60
PARTIE 2 * Expérimentation et récolte : L'étude pratique de l'<i>Anticorps</i> dans la création chorégraphique	66
Chapitre 4. Ressources pour l'étude pratique en studio	67
1. RESSOURCES D'EXPRESSION MULTIMODALE : LE DESSIN, LE TEXTE ET LE MOUVEMENT	69
Chapitre 5. Protocoles d'action pour l' <i>embodiment</i> de la recherche.....	75
1. DANSER A PARTIR DU CORPS-FANTOME.....	77
2. DANSER A PARTIR DU SYSTEME IMMUNITAIRE.....	81
3. DANSER EN PUISSANCE DE METAMORPHOSE.....	86
4. STRATEGIES POUR BOUGER ET REVENIR A SOI : DANSER EN DEVENIR	93
Chapitre 6. La vulnérabilité comme aspect viscéral de l' <i>Anticorps</i>	103
1. LA VULNERABILITE COMME PERFORMATIVITE POLITIQUE D'AGENTIVITE	105
PARTIE 3 * Sélection et composition : Le <i>vira-lata</i> comme <i>figuration</i> pour <i>Bâtard Sauvage</i>	107
Chapitre 7. Le <i>vira-lata</i> comme dispositif chorégraphique-politique.....	108
1. COMPLEXE DE VIRA-LATA : L'HUMILIATION COLONIALE DU CORPS BRESILIEN	113
2. PERFORMATIVITE VIRA-LATA : L'AGENTIVITE DES CORPOREITES DISSIDENTES	116
3. CORPOREITES VIRA-LATAS : UN DISPOSITIF CHOREGRAPHIQUE-POLITIQUE	119
Chapitre 8. Ressources pour chorégrapier les corporéités <i>vira-latas</i>	122
1. IMAGE, TEXTE ET MOUVEMENT : PARTITIONS POUR LES CORPOREITES VIRA-LATAS.....	125
2. MICRODRAMATURGIE DES OBJETS.....	140
3. GESTUALITES CANINES COMME PARTITIONS DE BASE.....	153
PARTIE 4 * Performance et analyse de <i>Bâtard sauvage</i> : L'<i>Anticorps</i> comme démarche chorégraphique décoloniale	158
Chapitre 9. Analyse chorégraphique et dramaturgique de <i>Bâtard sauvage</i>	159
1. LE DISCOURS [T.C.1] : CORPS-DISCOURS	160

2.	L'ÉPUISEMENT [T.C.2] : CORPS-ÉPUISE.....	163
3.	LE CUL [T.C.3].....	167
4.	LA SURVEILLANCE [T.C.4] ET LA SOUMISSION [T.C.5] : CORPS-SURVEILLE	169
5.	LES CARAVELLES [T.C.6] ET L'OS [T.C.7] : CORPS-NAUFRAGE	175
6.	CHIEN A VENDRE [T.C.8] : CORPS-A-VENDRE	180
7.	LE DERACINEMENT [T.C.9] ET CHIEN RENIFLEUR [T.C.10] : CORPS-DERACINE	186
8.	LE HOT-DOG [T.C.11] ET LE BATARD SACRIFIÉ [T.C.12] : CORPS-JETABLE.....	190
9.	LA LAMBADA [T.C.13] ET LE BATARD SAUVAGE [T.C.14] : CORPS-SAUVAGE	194
10.	LA VIOLENCE DE LA RENCONTRE [T.C.15]	201
Chapitre 10. L'Anticorps comme démarche chorégraphique interartistique et décoloniale		204
1.	AGENTIVITÉ COMME RÉVEIL DE LA STUPEUR.....	205
2.	IMAGE COMME ÉCOUTE DU « NON-DIT ».....	206
3.	DIFFÉRENCE COMME MONSTRUOSITÉ ET MÉTISSAGE	207
4.	RENCONTRE COMME EXPÉRIENCE, PAS COMME CONVICTION.....	210
Conclusion.....		212
Bibliographie.....		217
Table des illustrations.....		225
Table des tableaux		227
Table des annexes.....		228
Table des matières		232

Introduction

*

*La flèche lancée crie qu'il y a un besoin urgent de confrontation dans le domaine des représentativités formelles et dans le conflit politique immédiat. Mais cela ne s'oppose pas - et à proprement parler il le faut - à l'effort d'enchantement quotidien du monde [...], enchanter la parole, les corps et les existences dans la précarité des brèches, pour que nous ne soyons pas les chiens qui courent après leur propre queue [...]*¹. [Notre traduction]

En tant qu'artiste pluridisciplinaire depuis plus d'une décennie, mon travail au Brésil a toujours été basé sur l'articulation entre le *corps*, l'*image* et la *politique*, à travers notamment la danse, le théâtre, le dessin et la performance (voir *curriculum vitae* dans l'*annexe 1*). En 2019, j'ai créé ma première œuvre en tant que chorégraphe, un solo co-créé et dansé par la performeuse brésilienne Déborah Alessandra², intitulé *Boca seca - uma dança da fome* [Bouche aride - une danse de la faim] (image 1).



Image 1. *Boca seca – Uma dança da fome*, chorégraphie de Roberto Dagô. Danseuse et co-créatrice: Déborah Alessandra. *Espaço Cultural 508 Sul*, Brasília, Brésil (2019). © Thais Mallon

Dans ce travail, le thème de la *faim* a été le catalyseur de questions à la fois individuelles et sociopolitiques dans le processus de création. Celui-ci a été particulièrement enrichissant et a suscité plusieurs questions, d'ordre politique,

¹ SIMAS, Luiz Antonio & RUFINO, Luiz. *Flecha no tempo*, Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019, p. 15

Citation originale en portugais: « *A flecha lançada grita que urge o enfrentamento no campo das representatividades formais e na disputa política imediata. Mas isso não se opõe - e a rigor precisa - ao esforço do encantamento cotidiano do mundo [...] encantando a palavra, os corpos e as existências na precariedade das frestas, para que não sejamos os cachorros que perseguem os próprios rabos [...]*. »

² Déborah Alessandra est une actrice, danseuse et performeuse brésilienne. Elle est diplômée de l'Université de Brasília (UnB) en Arts scéniques, avec une spécialisation en Interprétation théâtrale. Elle est membre d'*Anti Status Quo Companhia de Dança*, collabore avec le groupe de théâtre et danse *Cia Viçeras* et est chercheuse associée au *Laboratório de Performance e Teatro do Vazio* (LPTV), de l'UnB. Elle a été interprète et co-créatrice de plusieurs œuvres de danse, de théâtre et de performance.

méthodologique et esthétique. Comment faire du processus de création un contexte de réflexivité critique ? Comment la pratique chorégraphique peut-elle créer les conditions pour que la création puisse générer de nouvelles subjectivités politiques pour l'interprète ? Comment la chorégraphie peut-elle être structurée autour du *paysage intérieur* du danseur, imbriquant le corps performatif dans le corps critique ? Comment combiner les connaissances et les supports de différentes pratiques artistiques afin de favoriser ces approches et d'autres ?

Ces questions ont été motivées avant tout par les stratégies chorégraphiques hétéroclites que j'ai développées tout au long du processus de création de *Boca seca*. Le présent mémoire est donc la conclusion de ce cheminement. Il répond à plusieurs des questions qui m'ont amené à interrompre mes projets professionnels et à venir en France dans une immersion de recherche et d'expérimentation. En plus de contribuer à la littérature sur les méthodologies et études chorégraphiques contemporaines, cette étude s'inscrit également donc dans le cadre de mon projet professionnel d'investigation sur mon univers conceptuel, esthétique et méthodologique en tant que créateur, c'est-à-dire dans le développement d'un discours sur ma *pratique*³, dans le sens utilisé par l'artiste et chercheur français Richard Conte⁴.

Afin d'étudier la pratique chorégraphique dans le cadre de ce mémoire de recherche, nous nous concentrerons particulièrement sur la proposition et l'expérimentation d'un *concept-pratique*, appelé démarche chorégraphique de l'*Anticorps*. Cette démarche vise à proposer des aspects politiques, esthétiques et méthodologiques qui irriguent des pratiques chorégraphiques contemporaines et engagées. Elle s'articule autour des axes *corps*, *image* et *politique* afin de placer l'interprète au centre de la pratique, notamment dans les processus qui combinent danse et performance. En tant que démarche politique et performatif, elle convertit la performance en un espace d'*agentivité* [*agency*]⁵ (Laura Ahearn, 1999 et 2001) basé sur la critique des discours hégémoniques *dominants-*

³ CONTE, Richard. « Qu'est-ce qu'une pratique ? », *Æ Revue canadienne d'esthétique*, 5, Automne, 2000. [En ligne] Disponible sur <https://www.uqtr.ca> [consulté le 30 mars 2020]

⁴ Richard Conte est artiste plasticien qui pratique à la fois la peinture, la performance, la vidéo et le bio-art. Il est aussi universitaire, professeur à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne et directeur de l'institut ACTE (Art / Création / Théorie/ Esthétique) UMR CNRS. A propos de la *pratique* d'un artiste, il affirme : « [...] la plupart du temps, les œuvres du même artiste se prolongent ou se contredisent, mais par quelque aspect se ressemblent. [...] c'est ce qu'on appelle avoir une *pratique* » (Idem).

⁵ AHEARN, Laura. « Agency » [Agentivité], *Journal of linguistic anthropology*, 9, 1/2, 1999. [En ligne] Disponible sur : www.jstor.org/stable/43102414?read-now=1&refreqid=excelsior:278407061d21b56448e3f74e518fc4de&seq=2#page_scan_tab_contents [consulté le 12 mai 2021]

*oppressants*⁶. En raison de son essence combative, et parce qu'elle mobilise des questions internes et externes à l'interprète, la démarche chorégraphique de l'*Anticorps* se nourrit de l'image poétique du *corps comme arme et champ de bataille*.

J'ai d'abord proposé la démarche dans le cadre de mon mémoire de recherche de M1⁷, *Anticorps dansant: La corporéité dansante dans l'œuvre Fúria, de la chorégraphe Lia Rodrigues* (2020). Dans ce contexte, la notion d'*anticorps dansant* a d'abord été inspirée par les réflexions du philosophe de la danse Michel Bernard⁸ (2001) sur la *corporéité*, terme qu'il propose pour tisser sa critique du « corps⁹ », qui est, dit-il, « envahi par le projet technico-scientifique d'un capitalisme triomphant¹⁰ ». En prenant le « corps » chez Michel Bernard comme une métaphore de l'hégémonie *dominante-oppressante*, j'ai donc proposé l'*anticorps dansant* comme une catégorie de pensée critique oppositionnelle dans le domaine de la danse. La notion d'*anticorps dansant* a été appliquée essentiellement comme une ressource pour l'analyse chorégraphique, en se concentrant principalement sur l'identité culturelle des interprètes pour guider le raisonnement. Dans le cas de l'analyse de l'œuvre *Fúria* (2018) de la chorégraphe brésilienne Lia Rodrigues¹¹, cette enquête a été circonscrite aux contextes socioculturels des *favelas* de Rio de Janeiro (Brésil), où se trouve le siège de sa compagnie. Cette approche a permis, dans ce premier moment, de définir des *corporéités marginales*¹² (Volmir Cordeiro, 2018 et 2019) comme la matière première de la performativité politique de l'*anticorps dansant*. La recherche a dialogué avec l'hypothèse que l'*anticorps dansant* configurerait une approche chorégraphique non seulement d'analyse, mais aussi de création, de sorte que le présent mémoire étudie cette première intuition.

⁶ CORDEIRO, Volmir. *Où le marginal danse : retours sur six pièces chorégraphiques* [Thèse de doctorat], Paris : Université Paris VIII, 2018, p. 16

⁷ CARDOSO, Roberto. *Anticorps dansant : La corporéité dansante dans l'œuvre Fúria, de la chorégraphe Lia Rodrigues* [Mémoire de Master 1], Université Grenoble Alpes, Grenoble, France, 2020, pp. 103. [En ligne] Disponible sur : <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03106883/document> [consulté le 15 août 2021]

⁸ Michel Bernard (France, 1927–2015) était agrégé de philosophie, professeur émérite d'esthétique théâtrale et chorégraphique à l'université de Paris–VIII où il a fondé, en 1989, le département de danse, Michel Bernard est l'auteur de plusieurs ouvrages sur le corps et la danse.

⁹ Les cinq réductionnismes critiqués par Michel Bernard sur l'emploi traditionnel du mot « corps » : La *perception*, qui est réduite souvent à un simple processus d'*information* ; l'*ex-expression*, réduite à un processus instrumental de *communication*, de pure transmission de signes ; l'*action*, comme un outil de l'adaptation biologique, ce qui rend au corps la fonction de véhicule et de support ; la *pensée*, souvent séparée de ses forces imprévisibles et imaginaires pour être réduite à une « logique organisationnelle d'une programmation technocratique » ; et « l'émission et la poétique de la *parole* », qui est remplacée aussi souvent par les finalités superficielles de la communication de transmission du message. (Michel Bernard, 2001, p. 19)

¹⁰ BERNARD, Michel. *De la création chorégraphique*, Paris: Centre National de la Danse, 2001, p. 20

¹¹ Lia Rodrigues (1956, Brésil) est reconnue comme l'une des plus grandes représentantes de la danse contemporaine brésilienne. Son fort engagement social et politique a permis de développer un travail artistique et éducatif original au CAM - *Complexo da Maré*, l'une des plus grosses favelas de la ville de Rio de Janeiro. .

¹² Sur le « marginal » dans la danse, Volmir Cordeiro affirme que la marginalité « [...] est autant une condition existentielle qu'une forme de fragilité et d'absence de garantie sociale et politique [et que le « marginal »] pose les conditions de son existence en tant que [...] décalage avec le monde dominant-oppressant » (Volmir Cordeiro, 2018, p. 16)

Au vu de cette description du sujet de ce mémoire, il est donc souhaité d'étudier la problématique suivante tout au long de son raisonnement : **Quels enjeux politiques et performatifs émergent de la démarche chorégraphique de l'Anticorps ?**

Dans le cadre du Master 2, afin de vérifier l'application de la démarche de l'Anticorps dans le contexte de la création, ce mémoire s'inscrit dans la modalité *recherche en création*, dont l'œuvre chorégraphique *Bâtard sauvage* (2021) est le corpus. La performance solo a été présentée au public et au jury les 2 et 3 septembre 2021 dans la salle *Live Art Lab* de la Maison de la Création et de l'Innovation - MaCI. Le processus d'étude théorico-pratique et de création s'est déroulé entre des moments d'exploration individuelle, des résidences artistiques, des répétitions accompagnées par la directrice de recherche Gretchen Schiller, une répétition ouverte au public et d'autres expérimentations réalisées dans le cadre des cours du Master Création artistique, parcours Arts de la scène. Les études pratiques individuelles développées en studio ont eu lieu principalement dans la salle *Somatic Lab*, également à MaCI. Chaque séance en studio avaient une durée moyenne de 4 heures, trois fois par semaine. Au total, le processus de recherche en création s'est déroulé sur plus ou moins neuf mois. Durant cette période, j'ai pu compter sur trois résidences artistiques¹³ au *Live Art Lab*, où les questions techniques et spatiales ont pu être testées grâce à la structure technique de l'installation. Une répétition ouverte au public y a été présentée le 17 juin 2021. À cette occasion, j'ai pu tester le premier brouillon de la performance en présence d'une douzaine de spectateurs ainsi que recevoir leurs retours et partager certains aspects de ma recherche.

Compte tenu de mon parcours pluridisciplinaire, cette démarche de *recherche en création* est ancrée dans la **praxis interartistique**. Selon la chercheuse Marie-Christine Lesage¹⁴ cette approche « [...] travaille dans la différence des arts, valorisant une interaction dynamique de pratiques diversifiées qui n'a plus rien à voir avec une quelconque idée de fusion harmonieuse entre les disciplines¹⁵ ». Cette perspective agit donc dans le sens de la rupture avec la perspective disciplinaire imbriquée dans

¹³ Du 14 juin au 16 juin, du 19 au 23 juillet et du 20 août au 1^{er} septembre 2021

¹⁴ Marie-Christine Lesage est professeure à l'École supérieure de théâtre de l'UQÀM depuis 2009. Auparavant, elle a été responsable des activités internationales au Centre des auteurs dramatiques (CEAD) et Maître de conférences associé à l'Institut d'études théâtrales de l'Université de Paris III. Elle a publié dans diverses revues et livres collectifs sur la dramaturgie et la scène contemporaine. Sa thèse de doctorat, soutenue en 1998 à l'Université Laval, portait sur les relations entre l'écriture dramatique contemporaine et les arts de l'image (photographie, cinéma, peinture).

¹⁵ LESAGE, Marie-Christine. « Arts vivants et interdisciplinarité : l'interartistique en jeu », *Revue québécoise d'études théâtrales – L'Annuaire théâtral*, 60, automne, 2016, p. 20

l'interdisciplinarité héritée des avant-gardes du XX^e siècle. Les *praxis interartistiques* « [...] peuvent engendrer une multiplicité de formes performatives et représentationnelles comme une diversité d'esthétiques, lesquelles sont des qualités émergentes des processus complexes de création mis en œuvre¹⁶ ». Cette approche interartistique traverse l'ensemble du processus de création de *Bâtard sauvage* et est fondamentale dans l'articulation de la triade *corps, image* et *politique*, qui structure également le raisonnement de ce mémoire de recherche. Cette articulation se fait principalement à travers les pratiques du mouvement, du dessin et de l'écriture, et sera partagée dans ce mémoire surtout grâce aux ressources des carnets de bord, utilisés lors des séances en studio.

En raison de l'essence théorico-pratique de la *recherche en création*, je me situe à la fois comme chercheur et comme créateur et praticien dans cette étude, dont mon corps-vécu est la matière première. En tant que méthodologie, je m'inspire des outils de l'approche autoethnographique (John Freeman, 2010) pour faire dialoguer les perspectives subjectives et somatiques en tant que praticien-créateur et les perspectives objectives et analytiques en tant que chercheur. J'essaie donc de comprendre mon histoire personnelle de manière impliqué dans des cadres socioculturels plus larges, afin de prendre mes propres expériences comme une lentille à travers laquelle autres expériences peuvent être mis en évidence¹⁷. A cette approche, j'ajoute la démarche chorégraphique de l'Américaine Ann Cooper Albright¹⁸ (1997) sur les rapports entre la danse contemporaine et les identités culturelles. Son approche soutient l'utilisation de mon ancrage latinobrazilien comme l'un des principaux angles d'attaque de cette *recherche en création*. Cela a conduit à la définition de l'image du *vira-lata*¹⁹ (variation latinobrazilienne du *chien bâtard*) comme le cadre dramaturgique et chorégraphique de *Bâtard sauvage*.

¹⁶ *Ibid.*, p. 22

¹⁷ FREEMAN, John, « Heuristic Research ; Autoethnography ; Immediacy and Self-reflexivity » [p.177-194], in *Blood, Sweat & theory: Research through practice in performance*, Farindon: Libri Publishing, 2010, p. 181

¹⁸ Ann Cooper Albright (États-Unis). Danseuse et érudite, elle combine ses intérêts pour le mouvement et la théorie culturelle. Professeure de danse à l'Oberlin College et présidente de la Society of Dance History Scholars. Elle enseigne et danse le Contact Improvisation depuis plus de deux décennies.

¹⁹ Bien que *vira-lata* puisse être traduit par *chien bâtard*, je garderai le mot en portugais et comme on l'appelle au Brésil, car je comprends que même les chiens bâtards brésiliens existent dans des conditions différentes de celles de la plupart des chiens bâtards français (ou ceux issus d'autres conditions géopolitiques). Ces spécificités impliquent non seulement la caractéristique génétique du métissage, mais aussi leurs conditions de précarité géosituée, vulnérables aux maladies, à la violence, à la faim, et toute l'imagerie liée à l'urbanité, aux ordures, à l'objectivation et à l'invisibilité qui accompagnent le bâtard dans le contexte brésilien. Afin de conserver ces spécificités, tant les plus évidentes que les plus subtiles, j'utilise donc le terme brésilien « *vira-lata* » tout au long de ce mémoire.

Trois raisons principales ont motivé le choix de l'image du *vira-lata* à un certain moment du processus de création. D'abord, le désir de trouver un seul élément qui pourrait rassembler toutes les expérimentations sous une *problématique politique* spécifique et dans la logique de la triade *corps, image et politique*. Puis, il était important que l'univers poétique et politique de cette image apporte également un *cadre dramaturgique* qui aiderait à la sélection des matériaux et à la composition chorégraphique. Finalement, cette image devrait, en même temps, permettre une *approche autoethnographique*, c'est-à-dire rester sensible au niveau personnel et tout aussi puissante dans le plan collectif, non seulement pour le contexte socioculturel brésilien, mais aussi en tenant compte de l'insertion de cette recherche en Europe.

Dès le départ, l'image du *vira-lata* semblait déjà répondre de manière satisfaisante à ces critères. De manière informelle et ambiguë, le *vira-lata* est considéré comme un symbole national brésilien, représentant l'amabilité, la résilience et la débrouillardise, mais aussi la précarité, l'humiliation et le métissage. Cette image est si forte au Brésil que, dans les années 1950, l'un des plus grands dramaturges brésiliens, Nelson Rodrigues²⁰, a forgé l'expression « Complexe de *vira-lata* » pour traduire un sentiment supposé d'infériorité brésilienne²¹. Le *vira-lata* soulève des questions socioculturelles spécifiquement brésiliennes, mais l'archétype du *chien bâtard* est connu dans le monde entier, du moins comme le chien sans race définie, sans *pedigree*²². Cette polyvalence constituait déjà une image assez riche de problématiques politiques. Même les univers psycho-physiques et culturels déclenchés par le *vira-lata* ne se restreignent pas au contexte spécifique du Brésil, car ils n'existent que par rapport à un « autrui » qui représente un pouvoir hégémonique (le *chien de race* en tant que métaphore des discours dominant-oppressants). Ce principe dialectique m'a permis de me situer non seulement comme artiste brésilien au sein de la *recherche en création*, mais aussi et surtout comme artiste brésilien en Europe, de sorte que l'interlocuteur poétique de la création est également et à la fois l'archétype du colonisateur européen et de l'impérialisme nord-américain.

²⁰ Nelson Rodrigues (1912 - 1980) était un écrivain, journaliste et dramaturge brésilien. Bien que ses œuvres aient été, à leur sortie, qualifiées d'« obscènes », d'« immorales » et de « vulgaires » par les critiques, il est considéré comme le dramaturge le plus influent du Brésil. Sa pièce *Vestido de noiva* [Robe de mariée] (1943) a apporté des innovations esthétiques qui ont amorcé le processus de modernisation du théâtre brésilien.

²¹ RODRIGUES, Nelson. « Complexo de vira-latas » in *À sombra das chuteiras imortais*. São Paulo: Cia. das Letras, 1993. p.51- 52.

²² *Pedigree* peut être défini comme: « Généalogie d'un animal domestique (cheval, chien, chat) de race pure; document où est consignée cette généalogie »; « Généalogie, origine d'une personne; document où est consignée cette généalogie, cette origine. Source : CNRTL, « Pedigree » in Centre national de ressources textuelles et lexicales - CNRTL [En ligne]. Disponible sur : <https://www.cnrtl.fr/definition/pedigree> [consulté le 12 juin 2021]

La performance *Bâtard sauvage* est structurée en quinze tableaux chorégraphiques créés à partir de la *figuration* (Rosi Braidotti, 2002) du *vira-lata* en tant que dispositif *chorégraphique-politique*. Ce dispositif m'a permis de formuler chorégraphiquement des questions conceptuelles et somatiques sur les corps dissidents et colonisés, termes héritiers de la notion de *marginalité* utilisée dans ma recherche de Master 1.

Mais comment la danse peut-elle contribuer à aborder les questions politiques liées aux corps dissidents et colonisés ? Si dans le *monde inversé* (Silvia Cusicanqui, 2010) du colonialisme, « les sujets colonisés sont contraints de vivre comme si leur corps ne leur appartenait pas²³ » [Notre traduction], les pratiques du corps et de la présence qui sous-tendent la danse et la performance peuvent être un mécanisme décolonial. Bien qu'historiquement et disciplinairement, la pratique chorégraphique ait été définie comme un « art de commande » [*art of command*²⁴], le chercheur brésilien André Lepecki²⁵ affirme que le danseur est un agent politique grâce à la notion de divergence et de liberté imbriquée dans le mouvement dansé, le configurant comme un mouvement politique en soi²⁶.

Afin de favoriser cette perspective *choréopolitique* [*choreopolitics*] (André Lepecki, 2013) du mouvement dansé, le corps est évoqué dans la présente recherche à partir d'un ensemble de notions complémentaires. Il est pris d'abord au sens de la matérialité dynamique du corps-sujet. Cette approche est ancrée dans la perspective de la *corporéité*, définie comme des « champs d'intensités, une connexion de multiples forces hétérogènes a-signifiantes²⁷ ». Le terme « corporéité dansante » sera donc utilisé tout au long de cette recherche dans une perspective holistique, en prenant compte de la matérialité du corps comme synonyme du sujet qui danse, à la fois objectif et subjectif, dynamique et hétérogène, qui établit des relations dialogiques et co-évolutives avec son environnement. Dans la démarche de cette *recherche en création*, il est important de souligner également

²³ TIBURI, Marcia. *Op. cit.*, p. 32

Citation originale en portugais : « [...] os sujeitos colonizados são obrigados a viver como se seu próprio corpo não lhes pertencesse. »

²⁴ L'auteur attribue cette expression au chorégraphe William Forsythe.

²⁵ André Lepecki (Brésil, 1965) est un écrivain et un commissaire d'exposition travaillant principalement sur les études de la performance, la chorégraphie et la dramaturgie. Il est professeur et président du département des études de la performance à la Tisch School of the Arts de l'université de New York. Il a publié de nombreux ouvrages et édité plusieurs anthologies. Il a également été le commissaire de nombreux festivals et expositions, dont la mise en scène primée de 18 Happenings in 6 Parts d'Allan Kaprow.

²⁶ LEPECKI, André. « Choreopolitics and Choreopolitics: Or the task of the dancer », *The Drama Review*, 57(4), déc. 2013, p. 16

²⁷ BERNARD, Michel. *Op.cit.*, p. 23.

que cette corporéité dansante est toujours appréhendée comme le *corps critique* du performeur. Comme le définit la critique de la danse Laurence Louppe²⁸ (2007) :

Un *corps critique*, c'est l'artiste que se sert de son corps pour élaborer une pensée sur le monde. C'est la remise en cause à partir du mouvement de toute procédure (dût-elle inclure du non mouvement). C'est un corps que met en échec les habituels schémas de représentations de soi. C'est un corps qui peut même jouer sur l'absence de corps [...]. C'est un corps qui questionne les modes de production spectaculaire, à partir de l'expérience du corps lui-même²⁹.

Par ailleurs, André Lepecki (2016) utilise le terme « singularité » comme catégorie d'analyse sur certains chorégraphes contemporains, tels que João Fiadeiro³⁰ (Portugal), Marcelo Evelin³¹ (Brésil), Xavier Le Roy³² (France) et Jérôme Bel³³ (France). Cette notion vient également compléter et enrichir le sens du mot « corps » dans cette *recherche en création*. Il prévient que ce terme n'est ni synonyme d'« unique » ni d'« individuel », mais qu'il est avant tout « porteur d'étrangeté » : « Essentiellement coextensive à l'étrangeté, la *singularité* est toujours productrice de 'multiplicité', de 'complexité', de 'bifurcations', d'embardees imprévues qui impliquent toutes les dimensions du réel³⁴ » [Notre traduction]. C'est donc imprégné de ce *corps critique* et *singulier* que j'aborde à la fois cet écrit et la danse de *Bâtard sauvage*.

Pour développer cette recherche, je m'appuie d'abord sur les connaissances acquises et structurées sur l'*Anticorps* dans mon mémoire de M1 (2020). Par conséquent, certains de ses principaux appuis théoriques ont servi de base à l'approfondissement effectué dans la présente recherche. Je souligne particulièrement la philosophie du Français

²⁸ Laurence Louppe (1938 - 2012) était une écrivaine française, critique et historienne de la danse, spécialiste de l'esthétique de la danse et des arts visuels et artiste chorégraphique.

²⁹ LOUPPE, Laurence. *Poétique de la danse contemporaine: la suite*, Bruxelles: Contredanse, 2007, p.9

³⁰ João Fiadeiro (Paris, 1965) est un artiste portugais, chorégraphe, performeur, enseignant et chercheur, vivant à Lisbonne. Il appartient à la génération de chorégraphes qui a émergé à la fin des années 80 et qui, après le mouvement Post-moderne américain et les mouvements français et belge de la Nouvelle Danse, a donné naissance à la Nouvelle Danse portugaise.

³¹ Marcelo Evelin est un chorégraphe, chercheur et performeur brésilien. En Europe depuis 1986, il s'est notamment formé à la *School for New Dance Development d'Amsterdam*. Ses travaux mêlent danse, théâtre physique, performance, musique, vidéo, installation. Il a créé plus de quarante pièces avec sa compagnie, *Platform Demolition Incorporada*, fondée en 1995. Il enseigne à la *Mine School à Amsterdam*, joue et enseigne en Europe, Amérique du Nord et du Sud, en Asie.

³² Xavier Le Roy (1963) est un danseur et chorégraphe français de danse contemporaine. Ses pièces sont toutes des supports de réflexion. Au départ, il développe son langage chorégraphique associé au mouvement de la non-danse, aux années 1990.

³³ Jérôme Bel (1964) est un danseur et chorégraphe français de danse contemporaine. Il est l'un des chefs de file du mouvement dit de la Non-danse. Ses scénographies épurées, expérimentales, et la mise en scène du nu et de la trivialité des corps e du mouvement font du chorégraphe un artiste d'avant-garde proposant de nouvelles conceptions de la danse et du spectacle.

³⁴ LEPECKI, André (2016). p. 6

Citation originale en anglais: « [...] the word "singularity" is used in a very precise way. It is not synonymous to the "unique," to the "particular," to the "singular," and even less to the "individual." [...] essentially coextensive with strangeness, singularities are always producers of "multiplicity", "complexity", "bifurcations", and unanticipated swerves that implicate all the dimensions of the real. »

Michel Bernard³⁵ (2001) sur la *corporéité* et la danse ; les études de l'artiste-chercheur brésilien Volmir Cordeiro³⁶ (2018 et 2019) sur le *corps marginal* en danse ; et l'approche sur les « différences » dans la pratique chorégraphique d'Ann Cooper Albright³⁷ (1997). Les chercheuses brésiliennes Christine Greiner³⁸ et Helena Katz³⁹ ont également contribué avec le concept de *corpomídia*⁴⁰ (Christine Greiner, 2008). Il est encore important de tenir compte aussi des notions de mouvement de Rudolf Laban⁴¹ (John Hodgson, 2001) et de *performativité* de Richard Schechner⁴² (Josette Féral, 2013).

Concernant plus spécifiquement cette *recherche en création*, je m'appuie d'abord sur la description de l'œuvre *Bâtard sauvage*, en proposant comme méthode la description de tableaux annotés, accompagnés de photos. Pour mener à bien les études théoriques et pratiques, je m'appuie également sur mon expérience d'artiste en arts vivants en tant que performeur, chorégraphe et metteur en scène, ainsi que sur mes formations complémentaires dans les domaines des arts plastiques et de la scénographie. La première phase du processus de création de *Bâtard sauvage* a généré huit principaux protocoles d'études pratiques, qui constituent la base du développement de la deuxième phase. Ces protocoles ont mobilisé diverses ressources et logiques qui irriguent l'ensemble de la recherche également. Les ouvrages théoriques qui soutiennent cette recherche témoignent de son cadre multiculturel et multilingue, s'articulant entre des sources de langue anglaise, portugaise, française et espagnole. Pour cette raison, un grand nombre des citations utilisées dans l'argumentation de la recherche ont été traduites par moi-même, car beaucoup de ces sources n'ont pas encore été traduites en français ou ont été consultées

³⁵ Michel Bernard (France, 1927–2015) était agrégé de philosophie, professeur émérite d'esthétique théâtrale et chorégraphique à l'université de Paris–VIII où il a fondé, en 1989, le département de danse, Michel Bernard est l'auteur de plusieurs ouvrages sur le corps et la danse.

³⁶ Volmir Cordeiro (Brésil, 1987). Danseur, chorégraphe et artiste-chercheur. Titulaire d'un doctorat en danse à l'Université Paris VIII. Il intègre la formation « Essais » en 2011 au Centre National de Danse Contemporaine d'Angers. Il a été artiste associé à la Ménagerie de Verre en 2015, et, à partir de 2017, au CND Centre national de la danse. En 2018, il est associé aux Ateliers Médicis à Clichy-sous-bois.

³⁷ Ann Cooper Albright (États-Unis, 1959). Danseuse et érudite, elle combine ses intérêts pour le mouvement et la théorie culturelle. Professeure de danse à l'Oberlin College et présidente de la Society of Dance History Scholars. Elle enseigne et danse le Contact Improvisation depuis plus de deux décennies.

³⁸ Christine Greiner (Brésil) est journaliste et chercheuse à la *Pontificia Universidade Católica de São Paulo* - PUC. Elle développe ses recherches dans le domaine de la communication, en se concentrant sur les études interdisciplinaires du corps.

³⁹ Helena Katz (Brésil) est une philosophe, critique de danse, journaliste culturelle et enseignante au cours de Communication des Arts du Corps et au Programme de Communication et de Sémiotique à PUC-SP.

⁴⁰ La théorie *corpomídia* souligne le potentiel communicatif et en mutation permanente du corps. Le corps, à la fois objectif et subjectif, « contamine » l'environnement ainsi que l'inverse. Par conséquent, le corps et l'environnement subissent un processus « co-évolutif » (Christine Greiner, 2008).

⁴¹ Rudolf Laban (1879 -1958) était un danseur, chorégraphe, théâtrologue et musicologue austro-hongrois. Il crée une nouvelle conception et organisation de l'espace (kinésphère, plans) basée sur la relation du corps à la force de gravité (étude de l'effort).

⁴² Richard Schechner (États-Unis, 1934) est professeur d'études de la performance à la Tisch School of Arts de l'Université de New York, rédacteur en chef de TDR : The Drama Review et directeur de East Coast Artists. Schechner est l'un des initiateurs du programme d'études de la performance et le fondateur de The Performance Group, une troupe de théâtre expérimental.

dans leur langue originale. Tous les extraits traduits sont cependant transcrits dans les notes de bas de page selon leur forme originale.

Concernant ces ouvrages, pour amorcer les études sur l'image, je me base sur les notions d'*image poétique* chez le phénoménologue français Gaston Bachelard⁴³ (1957) et les études sur l'*imaginaire* chez philosophe Jean-Paul Sartre⁴⁴ (1996). Dans l'articulation entre *corps, imagination et mouvement*, je m'appuie sur les études de l'épistémologue portugais Gonçalo M. Tavares⁴⁵ (2019), qui a également contribué à la réflexion méthodologique de la *recherche en création*. Je m'appuie sur la notion de « *writing drawingly* », de la chercheuse britannique Tamarin Norwood⁴⁶ (2020) pour penser les relations entre *dessin et danse*, et sur l'ouvrage *Translation and Multimodality* (Monica Boria & Marcus Tomalin, 2020) pour penser ces transferts à partir de la notion de *traduction*. Parmi les approches *du corps et de l'improvisation*, je me suis principalement appuyée sur la pratique interartistique de la chorégraphe Anna Halprin⁴⁷ et les *cycles RSVP*⁴⁸ (Gabriele Wittmann ; Ursula Schorn & Ronit Land, 2015) et sur l'ouvrage *On the edge/Créateurs de l'imprévu* (Agnès Benoit, 1997), qui rassemble plusieurs entretiens avec des chorégraphes qui utilisent l'improvisation comme performance, parmi lesquels Lisa Nelson⁴⁹, Simone Forti⁵⁰, Yvonne Rainer⁵¹ et Steve Paxton⁵². Le système de *BMC - Body-*

⁴³ Gaston Bachelard (France, 1884 - 1962) est un philosophe et épistémologue des sciences et de l'imagination. Pour Bachelard, le matérialisme rationnel se trouve au centre d'un spectre épistémologique dont les deux extrémités sont constituées par l'idéalisme et le matérialisme. Dans le livre *La poétique de l'espace* (1957), l'auteur affirme qu'à travers l'espace on peut atteindre une phénoménologie de l'imagination, c'est-à-dire connaître l'image dans son origine, dans son essence.

⁴⁴ Jean-Paul Charles Aymard Sartre (France, 1905 - 1980) était un philosophe, écrivain et critique, connu comme un représentant de l'existentialisme. Jean-Paul Sartre laisse derrière lui une œuvre considérable, sous forme de romans, d'essais, de pièces de théâtre, d'écrits philosophiques ou de biographies.

⁴⁵ Gonçalo M. Tavares (1970) est né à Luanda, en Afrique occidentale portugaise, est écrivain et professeur d'épistémologie à l'université de Lisbonne. Il a étudié la physique, le sport et l'art à l'université et ses livres ont donné lieu à des pièces de théâtre, des objets artistiques, des vidéos d'art, des opéras.

⁴⁶ Tamarin Norwood est une chercheuse, écrivaine et artiste britannique. Elle a terminé son doctorat (*Drawing: the Point of Contact*) à la *Ruskin School of Art*, Université d'Oxford en 2018, et est chercheuse au *Drawing Research Group*, Loughborough University, et au *Oxford Centre for Life Writing*, Université d'Oxford. Une grande partie de son travail est interdisciplinaire ; ses publications portent sur la représentation et la perte dans le dessin ; sa prose, sa poésie et ses œuvres d'art ont été publiées et exposées à grande échelle.

⁴⁷ Anna Halprin (États-Unis, 1920 - 2021) était une chorégraphe et danseuse américaine. Elle a contribué à redéfinir la danse aux États-Unis d'Amérique et est une pionnière de la danse postmoderne. Explorant les capacités de son propre corps, elle a créé une manière systématique de bouger en utilisant la conscience kinesthésique. Avec son mari, l'architecte paysagiste Lawrence Halprin, elle a développé les cycles RSVP, une méthodologie de création qui inclut l'idée de partition [scores]. En 1978, avec sa fille Daria Halprin, elle a fondé le Tamalpa Institute, en Californie, qui propose une formation leur méthodologie créative.

⁴⁸ Créé à la fin des années 1960, le *RSVP Cycles* est une sorte d'outil de composition collaborative. R – Ressource (matériaux humains, physiques et spatiaux utilisés dans le projet) ; S - Score (règle et une manière d'enregistrer l'expérience vécue) ; V - *Valuation* (Valeur - Action. Moment où le groupe analyse le développement du projet, le processus ou une improvisation spécifique et remet en question les choix effectués) ; P - *Performance* (improvisation et/ou présentation processuelle de la chorégraphie).

⁴⁹ Lisa Nelson (États-Unis, 1949) est une danseuse, improvisatrice et chorégraphe américaine. Dans les années 1990, elle développe une pratique d'improvisation collective, les *Tuning Scores*, pour laquelle elle est reconnue internationalement. Depuis 1979, elle est la co-éditrice de la revue *Contact Quarterly* aux côtés de Nancy Stark Smith

⁵⁰ Simone Forti (1935) est une artiste postmoderne italo-américaine, danseuse, chorégraphe et écrivaine. Ses innovations dans la danse et sa contribution aux débuts du mouvement Fluxus, ont influencé de nombreux danseurs et artistes de renom. Forti a fait son apprentissage auprès d'Anna Halprin dans les années 1950 et a depuis travaillé avec des artistes et des compositeurs.

⁵¹ Yvonne Rainer (1934) est une danseuse et chorégraphe américaine, figure de proue de la danse postmoderniste et minimaliste.

mind centering [Centrage corps-esprit] de la chercheuse du mouvement Bonnie Bainbridge Cohen⁵³ (2002) contribue également aux aspects impliquant l'*improvisation, le corps et l'image*. La *poétique de la danse* de Laurence Louppe (2004 et 2007) a également été un soutien constant dans les études théoriques et pratiques. Dans les articulations entre *la danse, la chorégraphie et la politique*, je me suis largement appuyée sur les réflexions d'André Lepecki (2006, 2013 et 2016), notamment sur les notions de *chorépolice* [*choreopolice*] et de *chorépolitique* [*choreopolitics*] et de *singularité*. A cet égard, le philosophe français Jacques Rancière⁵⁴ (1997) a également apporté ses notions de *politique* et de *police* (qui irriguent aussi la pensée d'André Lepecki) et de *partage du sensible*. Dans les approches *socioculturelles latino-brésiliennes*, je m'appuie particulièrement sur les travaux de l'anthropologue brésilien Darcy Ribeiro⁵⁵ (1995) et sur les réflexions sur le *Complexe de vira-lata* de l'artiste et philosophe féministe Marcia Tiburi⁵⁶, qui m'ont également fourni une approche de la critique décoloniale. Toujours dans la *critique décoloniale*, je m'appuie particulièrement sur la chercheuse postcoloniale bolivienne Silvia Rivera Cusicanqui⁵⁷ (2010) pour penser les pratiques décoloniales et le concept de *métissage*. Les études de l'anthropologue français François Laplantine⁵⁸ (2003) ont servi de base théorique aux réflexions sur le *bon et le mauvais sauvage* à partir du regard colonial sur l'*Autre* et sa différence. En ce qui concerne la réflexion sur les *corporités dissidentes*, j'ai également pris appui sur les *études queer et féministes*, notamment à travers la théoricienne néo-zélandaise Annamarie Jagose⁵⁹ (1996) et la philosophe Judith Butler⁶⁰

⁵² Steve Paxton (1939) est un danseur et chorégraphe américain. Il était membre fondateur du *Judson Dance Theater* et du groupe expérimental *Grand Union*. Il a commencé à développer en 1972 le *Contact Improvisation*, une forme de danse qui utilise les lois physiques de la friction, de l'élan, de la gravité et de l'inertie pour explorer la relation entre les danseurs.

⁵³ Bonnie B. Cohen (1941) est une chercheuse, thérapeute et éducatrice américaine. Depuis la création du BMC, elle est reconnue dans les domaines de la danse, des études du mouvement et de la psychothérapie corporelle. Plusieurs des praticiens du *Contact improvisation* ont été ses élèves, notamment Nancy Stark Smith et Lisa Nelson. Robert Dunn a aussi été influencé par son travail.

⁵⁴ Jacques Rancière (1940) est un philosophe français, professeur à l'European Graduate School de Saas-Fee et professeur émérite à l'Université de Paris VIII (Vincennes-Saint-Denis). Son travail se concentre principalement sur les domaines de l'esthétique et de la politique.

⁵⁵ Darcy Ribeiro (Brésil, 1922 - 1997). Anthropologue brésilien connu pour son intérêt pour les populations indigènes et l'éducation dans le pays. Ses idées sur l'identité latino-américaine ont influencé plusieurs universitaires latino-américains ultérieurs.

⁵⁶ Márcia Tiburi (1970) est une artiste plastique, professeur de philosophie, critique littéraire et écrivain brésilienne. Ses principaux domaines de recherche sont l'éthique, l'esthétique et la philosophie de la connaissance. Elle est professeur de philosophie à l'Université Paris 8 (Programme Pause)

⁵⁷ Silvia Rivera Cusicanqui (1949) est une sociologue, historienne et militante bolivienne d'origine *aymara* qui est une référence dans le domaine de la pensée postcoloniale. Elle fait des recherches sur les cosmologies *aymara* et *quechua*, et est reconnue pour construire ses critiques sur ces inspirations. Elle est l'auteur de dizaines de publications, dont des livres et des articles, écrits en espagnol, en *quechua* et en *aymara*.

⁵⁸ François Laplantine (1943) est un anthropologue, philosophe et psychanalyste français. Ses principales recherches sont effectuées en Amérique latine et plus particulièrement au Brésil. Professeur d'ethnologie à l'Université Lumière-Lyon 2. L'Université Fédérale de Salvador de Bahia (Brésil) lui a décerné en 2005 le titre de Docteur Honoris Causa.

⁵⁹ Annamarie Jagose est une chercheuse et écrivaine néo-zélandaise, spécialiste des études féministes et *queer*. De 2003 à 2011, elle a été co-éditrice de *GLQ : A Journal of Lesbian and Gay Studies* avec la professeure Ann Cvetkovich de l'Université d'Austin, au Texas. En 2017, elle a pris le poste de doyenne de la Faculté des arts et des sciences sociales de l'Université de Sydney.

(2004 et 2009), qui a également soulevé d'importantes questions sur la notion de *vulnérabilité*. Celle-ci a été particulièrement irriguée aussi par les recherches sur le *butô* de Tatsumi Hijikata⁶¹ (Nanako Kuhihara, 2017 ; Uno Kuniichi, 2018). Pour articuler les notions de *figuration*, de *monstruosité* et de *différence*, le recours théorique à la philosophe féministe Rosi Braidotti⁶² a été fondamental. Enfin, compte tenu de l'importance de la notion de *devenir* pour plusieurs de ces auteurs et aussi dans le domaine de la danse, je me tourne vers la philosophie de Gilles Deleuze⁶³ et Félix Guattari⁶⁴ (1980). Les auteurs apportent également leurs réflexions sur la *différence* et la philosophie pratique du *Corps sans organes* d'Antonin Artaud⁶⁵.

En ce qui concerne l'organisation de ce mémoire a été divisé en quatre parties. La première partie « **Bâtard sauvage : Description, matière et démarche chorégraphique** », fonctionne comme un prologue à la recherche, fournissant quelques ressources de base pour la suite de la lecture. La première est la description des tableaux chorégraphiques de la performance *Bâtard sauvage*. Le deuxième approfondit sa *matière-corps* à partir de l'articulation de la triade *image, corps et politique*, notamment en ce qui concerne les pratiques du dessin, de l'improvisation et de la performance. La dernière ressource consiste en une explication de la démarche chorégraphique de l'*Anticorps*, y compris certains paramètres formels pour la composition.

La deuxième partie « **Expérimentation et récolte : L'étude pratique de l'Anticorps dans la création chorégraphique** » concerne la première phase du processus de création de *Bâtard sauvage*. Tout d'abord, on présentera les *ressources d'expression*

⁶⁰ Judith Butler (1956) est une philosophe post-structuraliste américaine, l'une des principales théoriciennes contemporaines du féminisme et de la théorie queer. Elle écrit également sur la philosophie politique et sur la question de la vulnérabilité. Sa théorisation de la « performativité du genre » a constitué un apport majeur dans le champ des études féministes et *queer*.

⁶¹ Tatsumi Hijikata (1928 - 1986) était un danseur et chorégraphe japonais, créateur du *butô* après la Seconde Guerre mondiale. À la fin des années 1960, il a commencé à établir cette forme de danse, avec des gestes stylisés tirés de ses souvenirs d'enfance, un corps en crise, privé d'une motricité normale. Hijikata était une personnalité excentrique revendiquant son positionnement aux côtés des exclus, des marginaux et des opposants.

⁶² Rosi Braidotti (1954) est une philosophe contemporaine et une théoricienne féministe italo-australienne. Elle est professeur à l'université d'Utrecht, où elle enseigne depuis 1988. Elle s'intéresse aux notions d'individualité, de genre, d'humanité et de post-humain. Ses principales publications comprennent *Nomadic Theory* (2011) et *The Posthuman* (2013).

⁶³ Gilles Deleuze (1925 - 1995) était un philosophe français, l'un des principaux représentants de la philosophie post-structuraliste. Son œuvre occupe une place importante dans les débats contemporains sur la société, la politique et la subjectivité. La collaboration avec Félix Guattari a donné une orientation plus politique à son œuvre et a conduit à la publication de l'œuvre commune la plus connue des deux : *L'anti-œdipe* (1972) et *Mille plateaux* (1980), qui composent la collection « Capitalisme et schizophrénie ».

⁶⁴ Félix Guattari (1930 - 1992) était un philosophe, psychanalyste, sémiologue et militant français. Il a théorisé sur la question de la transdisciplinarité, du désir, des institutions et sur les thèmes de l'homosexualité, du féminisme, de l'anticolonialisme et d'autres mouvements minoritaires. Il est également considéré comme l'un des principaux représentants du post-structuralisme français.

⁶⁵ Antonin Artaud (1896 - 1948) est un poète, acteur et théoricien du théâtre français. Inventeur du concept du « théâtre de la cruauté » dans « Le Théâtre et son double » (1938). A. Artaud défend que le théâtre devrait retrouver sa dimension sacrée, métaphysique. Son idée s'élabore à l'opposé du « théâtre psychologique » qu'il définit comme purement descriptif.

multimodale qui ont été utilisées pour l'étude pratique de l'*Anticorps* ainsi que les principales pratiques de préparation du corps. Puis, on présentera les *protocoles d'action* qui ont été créés pour traiter les questions à partir du corps et du mouvement. La *vulnérabilité* sera abordée ensuite comme un aspect viscéral de l'application de l'*Anticorps* dans le cadre de la création. Par ailleurs, cette phase de la *recherche en création* permettra d'identifier trois étapes pour l'application de la démarche chorégraphique : *Auto-portraits de dissidence*, *Alter-portraits du devenir* et *Figurations*

La troisième partie « **Sélection et composition : le *vira-lata* comme *figuration pour Bâtard Sauvage*** » concerne la deuxième phase du processus de création. Cette phase inaugure l'apparition de l'image du *vira-lata* comme cadre dramaturgique et chorégraphique du processus de création. Pour ce faire, tout d'abord, on analysera le Complexe de *vira-lata* dans le contexte colonial ; ensuite, le *chien bâtard* comme métaphore de l'agentivité des corporéités dissidentes ; et enfin, les *corporéités vira-latas* comme le *dispositif chorégraphique-politique* qui traverse toute la composition de ***Bâtard sauvage***. Pour conclure, cette partie abordera les principales ressources utilisées pour chorégraphier ces *corporéités vira-latas*, notamment le mouvement, l'image (collages) et l'écriture. Ceux-ci génèrent des répertoires de *ressources dramaturgiques* et *chorégraphiques*, d'*objets scénographiques* et de *gestes canins* qui structureront l'improvisation et la composition

La quatrième partie « **Performance et analyse de *Bâtard sauvage* : L'*Anticorps* comme démarche chorégraphique décoloniale** » conclut la recherche avec l'analyse de la performance et les dernières considérations sur l'application de l'*Anticorps* dans le contexte de la création chorégraphique. Dans un premier temps, l'analyse se concentrera sur chacun des tableaux chorégraphiques, en prenant les *corporéités vira-latas* comme guides des enjeux politiques et performatifs. L'approche de l'analyse de la chorégraphie est à la fois technique et poétique. Sur la base des études réalisées, enfin, l'*Anticorps* sera ancrée dans la critique décoloniale, identifiant notamment quatre pratiques de décolonisation au sein de la démarche chorégraphique.



PARTIE 1

*

Bâtard sauvage :

Description, matière et
démarche chorégraphique

Chapitre 1

*

***Bâtard sauvage* : Scénario descriptif de la performance**

Bâtard sauvage est le titre de la performance solo créée et présentée dans le cadre du Master 2, Création artistique, Arts de la scène, dans la modalité de recherche en création. L'œuvre a une durée moyenne de 45 minutes et a été présentée les 2 et 3 septembre 2021 dans la salle C5 *Live Arts Lab*, dans la MaCI (Grenoble, France). ***Bâtard sauvage*** se caractérise par la succession de quinze tableaux chorégraphiques, créés et dansés par Roberto Dagô⁶⁶, dans une démarche interartistique, à l'intersection entre la danse, la performance, le théâtre et les arts visuels. Les tableaux sont chorégraphiés à partir d'une structure préalable de concepts, qualités et d'autres déclencheurs de mouvement. La dramaturgie de l'œuvre est menée de manière essentiellement ironique et ambiguë, oscillant entre le tragique et le comique, entre le grotesque et le poétique, entre le réel et le fictif. Une projection vidéo projette des phrases en arrière-plan de la scène, révélant certaines des strates dramaturgiques plus profondes des tableaux. L'adresse au public est marquée principalement par le regard de l'interprète, qui fixe les spectateurs à différents moments. L'accent de la proposition chorégraphique repose davantage sur la création de textures psychophysiques et sur l'interaction avec de objets scénographiques que sur la conception gestuelle, à l'exception de quelques gestes issus de la corporéité canine, qui ponctuent l'ensemble de la chorégraphie.

En ce que concerne l'éclairage, l'usage de la faible intensité lumineuse constitue un élément expressif marquant. Les ombres sont souvent dures et évoquent l'expressivité picturale baroque. Il y a des moments où l'œuvre se déploie avec une seule source lumineuse, un gyrophare placé sur scène qui génère différents effets. L'ambiance sonore est composée de musique et d'autres sons mécaniques tels que les aboiements, la respiration et la mastication. Le son a deux sources distinctes, l'une située à l'intérieur du baril et l'autre, plus conventionnelle, qui provient des haut-parleurs dans l'espace. Celle du baril génère un son plus étouffé, distant et directionnel, qui varie en fonction de la position.

⁶⁶ « Roberto Dagô » est le nom d'artiste que j'utilise depuis le début de mon parcours professionnel dans les arts. Afin de garder une cohérence avec ce parcours, j'ai choisi de conserver son usage dans la performance *Bâtard sauvage*.

L'autre remplit l'espace de manière plus claire et homogène. La scénographie est essentiellement composée d'objets (image 2). Outre le gyrophare, qui réorganise constamment l'espace par le biais de sa lumière orange, il y a aussi le baril en plastique bleu mesurant 0,94x0,54 m, une branche d'arbre sèche de 2,30 m de long et quelques sacs en plastique transparents. Le costume de base est composé d'un bonnet noir type *chapka*⁶⁷, de fourrure grise à rabats pour les oreilles, d'un débardeur et d'un sous-vêtement blancs et des bottes marrons avec des chaussettes rouges. Plusieurs des objets placés sur la scène finissent par constituer le costume, comme un pot de ketchup et son contenu rouge et les sacs en plastique. Il y a aussi un hot-dog emballé dans un sac en plastique noir.

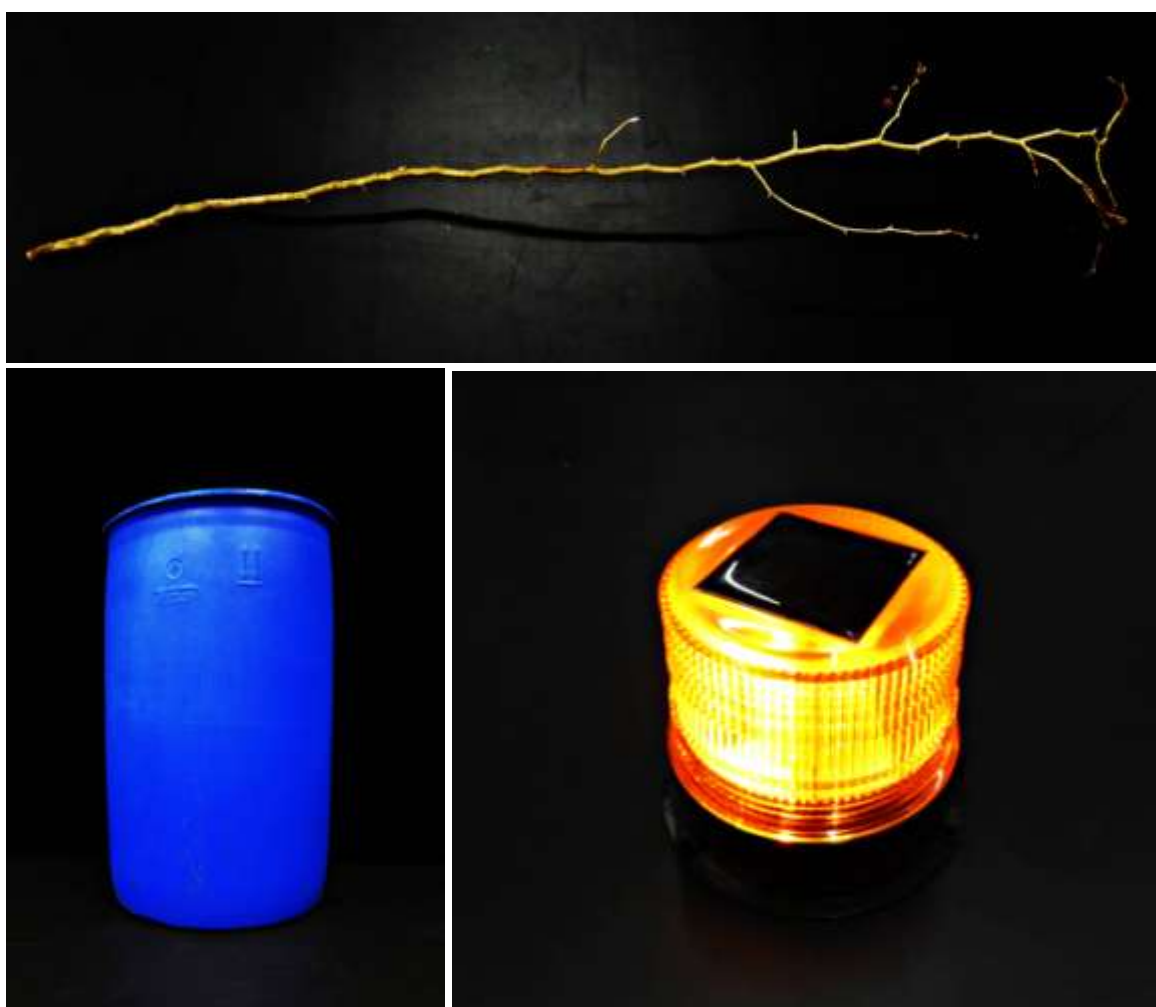


Image 2. Les principaux objets scénographiques de *Bâtard sauvage*. En haut : la branche. À gauche, en bas : le baril. À droite, en bas : le gyrophare

⁶⁷ *Chapka* désigne un chapeau traditionnel venant de Russie ou de Scandinavie.

La description des quinze tableaux chorégraphiques de la performance *Bâtard sauvage* se fera par l'articulation de photos et de textes, comprenant également des indications d'espace, de lumière et de son⁶⁸. Chaque tableau chorégraphique sera indiqué par l'abréviation T.C. suivie du numéro qui indique sa séquentialité. Immédiatement à côté, on trouvera le nom attribué au T.C. selon la conception dramaturgique et une brève description de son déploiement spatial sur la scène. En prenant comme exemple le premier tableau, on aura donc : « T.C.1 [Le discours]: *Lointain de la scène, côté jardin vers le centre* ». Les projections vidéo contenant des phrases seront indiquées par les rectangles orange, comme dans l'exemple ci-dessous :

Tous les bâtards sont stupides. Ils doivent toujours être ceux qui écoutent, jamais ceux qui parlent.

Les indications sonores seront identifiées par des rectangles gris clair (sons à l'intérieur du baril) et des rectangles gris foncé (son général, dans l'espace), comme l'exemple :

INTERIEUR (BARIL): CHIEN HALETANT

GENERAL (ESPACE): MUSIQUE : VERSION DE « SAROTTI » (1993), DE SUN ELECTRIC.

Un rectangle vertical de la même couleur (comme celui-ci à gauche) indiquera la durée de chaque audio par rapport aux actions décrites.

⁶⁸ Pour les repérer, j'utilise un système de notation inspiré par les études sur la notation chorégraphique dans le cadre du cours « Corps en scène », mené par Gretchen Schiller, en 2019, dans le *Master 1 Création artistique, parcours Arts de la scène*.

BÂTARD SAUVAGE (2021)

Recherche, conception, chorégraphie et performance : Roberto Dagô
Directrice de recherche en création : Gretchen Schiller



Image 3. *Bâtard sauvage*, T.C.1 [Le discours]. 2021. ©Ramon Lima

[Blackout] Entrée du public : Dans la pénombre de la scène, il est possible d'observer qu'elle est complètement vide, à l'exception d'une branche d'arbre sèche, posée par terre, au centre de l'avant-scène. La branche mesure environ 1,80 mètre.

T.C.1 [Le discours] :

Lointain de la scène, côté jardin vers le centre.

La lumière émerge dans silence et sur le vide de la scène. Au fond, un objet bleu apparaît à travers l'ouverture entre les rideaux. Le performeur apparaît ensuite. Il pousse ce grand baril bleu et porte un bonnet *chapka* et un débardeur blanc. Il avance lentement et un peu maladroitement. Il regarde tout le temps le public. Au milieu du parcours, il interrompt parfois son action comme s'il allait dire quelque chose, mais il recommence jusqu'à ce qu'il atteigne le centre. On peut alors remarquer que, sur le bas, il ne porte que des slips blancs, des chaussettes rouges et des bottes. Alors, il se tient derrière le baril, comme si c'était une chaire, mais il hésite encore une fois sans rien dire. Avec difficulté, il grimpe sur le baril et s'y met debout. Il prend une nouvelle inspiration, mais ce qui sort de sa bouche n'est pas un mot, mais un aboiement, fort et strident, comme celui d'un petit chien. Il aboie pendant longtemps, comme s'il faisait un discours. À un certain moment, il commence à se baisser, toujours en aboyant, jusqu'à être accroupi au-dessus du baril. Les aboiements se transforment progressivement en de subtils glapissements et hurlements, comme s'il gémissait ou murmurait doucement vers la lune. On voit une phrase projetée sur le fond de la scène :

TOUS LES BÂTARDS SONT STUPIDES. ILS DOIVENT TOUJOURS ÊTRE CEUX QUI ÉCOUTENT, JAMAIS CEUX QUI PARLENT.



Image 4. *Bâtard sauvage*, T.C.2 [L'épuisement]. 2021. ©Ramon Lima

T.C. 2 [L'épuisement] :

Lointain de la scène, centre vers l'avant-scène.

Le performeur tombe au sol et reste inerte pendant quelques secondes. Il se lève avec difficulté, s'appuyant tout le temps sur le baril. On entend un son provenant de l'intérieur de l'objet et qui devient de plus en plus fort.

INTÉRIEUR (BARIL): *CHIEN HALETANT*

Il se penche sur le baril et bouge tout le temps comme s'il ne pouvait pas se tenir sur ses propres jambes. Parfois, il tombe au sol et se remet rapidement sur ses pieds, les jambes toujours flageolantes, en totale instabilité. Parfois, le danseur s'arrête, halète, tire la langue et secoue sa jambe suspendue en l'air. Peu après, le mouvement instable reprend. Pendant un certain temps, il cesse de s'appuyer sur le baril, comme s'il apprenait à marcher avec ses jambes flageolantes et tordues. Mais tout son corps semble mou. Sa tête tombe souvent en s'appuyant sur ses bras, comme s'il s'endormait debout. Puis il se déplace à nouveau avec le baril, le poussant avec difficulté vers l'avant-scène, et s'appuyant sur lui encore et encore, tombant au sol et se relevant. A un moment donné, il se penche et, avec difficulté, pose le baril sur son dos. Lorsqu'il est soulevé, des sacs en plastique tombent de l'intérieur du baril et s'accumulent sur le sol. Il commence à retourner d'où il était venu, portant l'objet sur son dos, tandis que tout son corps tremble sous son poids.

*LE BÂTARD EST NATURELLEMENT PARESSEUX. IL NE FAUT JAMAIS LE
LAISSER SE REPOSER.*

Lorsqu'il atteint le point de départ, il pose le baril sur le sol, cette fois avec l'ouverture vers le haut.



Image 5. *Bâtard sauvage*, T.C.3 [Le cul]. 2021. ©Ramon Lima

T.C.3 [Le cul] :

Lointain de la scène, centre.

L'interprète observe le baril en silence pendant quelques secondes et y plonge soudain la tête la première. Nous ne voyons que ses jambes en l'air. L'image est statique, puis nous entendons à nouveau un son provenant de l'intérieur du baril. Il commence à parler, d'abord de façon incompréhensible, puis de plus en plus clairement. Il parle comme s'il rapportait au public ce qu'il voit à l'intérieur du baril, dégoûté, de plus en plus alarmé.

Texte : *Oh, putain ! Ça pue ! Oh, mon Dieu, ça pue la merde ! C'est de la merde ! Putain de merde ! C'est de la pure merde ! Partout ! C'est comme si j'avais mis ma tête dans le cul d'un enfoiré. J'te jure, ça pue ! Putain ! Putain de merde ! Et dans ma bouche ! Non ! J'en ai avalé ! Putain, je ne l'ai pas fait exprès ! Ce goût ! Oh, merde, j'ai de la merde dans ma bouche ! Je peux la goûter ! Ça a un putain de goût de merde ! Putain de merde ! Comme si je léchais le cul d'un sale fils de pute en train de crever. C'est dégoûtant ! Un goût aigre, j'te jure ! C'est dégoûtant ! Putain de merde ! Pas de subtilité ! Il n'y a pas de subtilité ! C'est dégoûtant ! C'est glissant, tout pâteux, je peux à peine ouvrir les yeux. Mais c'est quoi ce cul ? Quel genre de cul peut fabriquer une telle merde ? Quel cul sauvage ! N'approchez pas !*

[Il sort sa main du baril en faisant signe à personne de s'approcher]

Surtout, ne vous approchez pas ! Il n'y a pas de subtilité ici ! Aucune subtilité ! Dégoûtant ! Oh, merde ! Pas de subtilité ! Juste l'échec de ce cul. Pas de beauté ni d'équilibre ! Ce cul crétin ! Ce cul pourri ! Ce putain de cul ! [Blackout] Ce putain de cul ! Ce putain de cul ! Pas de subtilité ! Cette odeur de merde ne va jamais partir ! Merde ! Merde ! Merde ! »de cul !

[Blackout]

Ce putain de cul ! Ce putain de cul ! Pas de subtilité ! Cette odeur de merde ne va jamais partir ! Merde ! Merde ! Merde !



Image 6. *Bâtard sauvage*, T.C.4 [La surveillance]. 2021. ©Ramon Lima

T.C.4 [La surveillance] :

Lointain de la scène, centre.

Le performeur s'arrête de parler. La scène est dans le noir complet. Le silence. Lentement, il est possible de percevoir qu'il y a une faible lumière orange provenant de l'intérieur du baril. On peut voir que le corps de l'interprète sort enfin du baril et la lumière orange commence à s'intensifier, éclairant son visage alors qu'il regarde dans le baril vers la source de la lumière. La lumière semble crépiter, comme s'il s'agissait de feu. Sans jamais cesser de regarder son intérieur lumineux, il commence à poser lentement le baril sur le sol, à l'horizontale. Après avoir fixé la lumière pendant quelques secondes, Il soulève le baril avec ses mains et dirige son ouverture vers le public, révélant le gyrophare à l'intérieur. Il commence à s'approcher. À chaque pas il tape sur le côté du baril avec sa main, comme s'il s'agissait d'un tambour. Alors qu'il s'approche du public, un autre son est également entendu depuis l'intérieur du baril.

INTÉRIEUR (BARIL): GROGNEMENT DE CHIENS.

Comme s'il s'agissait d'une lanterne orange et grognante, il éclaire différentes personnes dans le public. Il les observe sous la lumière orange. au centre de la scène et commence à faire tourner le baril, comme s'il s'agissait du gyrophare d'une voiture de police. La lumière du baril éclaire des fragments de son corps à chaque tour. Quand le baril s'arrête, le danseur se met à quatre pattes face à son ouverture et la lumière cesse de crépiter et commence à clignoter à une fréquence rapide et régulière, alternant sa luminosité orange avec deux secondes d'obscurité totale. Le danseur commence à s'éloigner du baril à quatre pattes sur le sol, mais ne bouge que lorsque la scène est dans l'obscurité, et se fige lorsque la lumière s'allume.

TOUS LES BÂTARDS SONT PERFIDES. IL EST NÉCESSAIRE D'ÊTRE VIGILANT, DE LES SURVEILLER ET DE LES CENSURER EN PERMANENCE.



Image 7. *Bâtard sauvage*, T.C.5 [La soumission]. 2021. ©Ramon Lima

T.C.5 [La soumission] :

Lointain de la scène, centre.

Lorsqu'il est déjà loin, presque hors de portée de la lumière orange, il commence à s'en approcher à nouveau, mais dans un mouvement continu, en rampant sur le sol. Lorsqu'il est tout près de l'ouverture du baril, il regarde fixement à l'intérieur. Soudain, il plonge dedans. On ne voit que ses jambes qui dépassent de l'ouverture et qui tremblent pendant plusieurs secondes comme si elles avaient reçu une décharge électrique.

*LE BÂTARD DOIT ÊTRE CONSTAMMENT PUNI. PLUS ON LUI
DONNE DES COUPS DE PIED, PLUS IL DEVIENT DOCILE.*

Lorsque la convulsion des jambes cesse, elles tombent sur le sol et restent inertes pendant un certain temps encore. La lumière, qui clignotait auparavant, revient à son mode crépitant. L'interprète quitte le baril, enlève alors ses bottes et, toujours sur le sol, y repose sa tête.



Image 8. *Bâtard sauvage*, T.C.6 [Les caravelles]. 2021. ©Ramon Lima

T.C.6 [Les caravelles] :

Toute la scène.

Une faible lumière blanche éclaire un peu l'espace, révélant les contours du corps du performeur allongé sur le sol, mais dont la tête reposait sur le côté du baril bleu, placé à l'horizontale sur le sol. Le baril, cependant, part en roulant tandis que le tronc du performeur glisse et tombe au sol. Le baril roule dans l'espace avec son intérieur orange enflammé.

INTÉRIEUR (BARIL): « FLOOD » (1999), DE JOCELYN POOK,

Une sorte de duo de danse naît de la relation entre le baril et l'interprète. À chaque interaction entre les deux corps, le performeur finit toujours par se retrouver au sol, immobile comme s'il avait été battu, tandis que le baril continue de rouler dans l'espace. Dans cette partition, l'interprète ne bouge à nouveau que lorsque le baril s'arrête. Le corps du danseur bouge avec le baril comme s'il s'agissait de vagues. Il « plonge » et roule sur le baril dans différentes directions et à différentes vitesses, il plonge élégamment d'un côté et tombe lourdement de l'autre. Le son du baril et du corps sur les plastiques qui sont sur le sol évoque le son de la mer. Parfois, il n'achève pas son plongeon, restant oscillant sur le baril, comme si, au lieu de plonger, il essayait de flotter. L'interaction devient de plus en plus violente. Le corps de l'interprète plonge avec plus de vigueur sur le baril et tombe avec de plus en plus de violence, tandis que le baril s'écrase contre son corps, rebondit sur le sol et roule sur la scène. Puis, le danseur se lève en chancelant, comme s'il était sur le pont d'un navire, tenant le baril d'une main.

N'APPRENEZ JAMAIS À NAGER A UN BÂTARD. LES BÂTARDS DOIVENT TOUJOURS COULER AVEC LE NAVIRE.

Il traverse la scène en titubant, traînant d'une main le baril sur le sol derrière lui. Il tourne autour du baril, comme s'il dansait avec lui. À un moment donné, il se penche et prend très délicatement le baril dans ses bras, comme s'il portait un cadavre.

En silence, il traverse la scène lentement, avec l'objet dans ses bras comme s'il s'agissait d'une marche funèbre, jusqu'à ce qu'il le dépose à nouveau au fond de la scène.



Image 9. *Bâtard sauvage*, T.C.7 [L'os]. 2021. ©Ramon Lima

T.C.7 [L'os] :

Lointain de la scène vers l'avant-scène.

Dans le fond sombre de la scène, le performeur fixe le public. Il commence à s'approcher lentement, en faisant attention à chaque pas et sans jamais détourner le regard.

GÉNÉRAL (ESPACE): MUSIQUE : VERSION DE « SAROTTI » (1993), DE SUN ELECTRIC.

Au fur et à mesure qu'il se rapproche de la branche au sol, à l'avant-scène, l'interprète commence à se baisser, mais en gardant toujours le regard fixé sur le public. Son corps est tendu et attentif, comme s'il se préparait à courir à tout moment. Lorsqu'il est très proche de la branche, il commence à se pencher jusqu'à ce qu'il attrape la branche avec ses dents. Pendant ce temps, la musique qui résonne dans l'espace ajoute une atmosphère tendue et hypnotique. La musique se répète pendant un long moment et continue dans les séquences suivantes.



Image 10. *Bâtard sauvage*, T.C.8 [Chien à vendre]. 2021. ©Ramon Lima

T.C.8 [Chien à vendre] :

L'avant scène, centre.

Avec la branche entre les dents, il assume une nouvelle présence, comme s'il avait été soudainement saisi par une nouvelle dignité. Ses mouvements, qui jusqu'alors étaient surtout lâches, libres et maladroits, deviennent assez contrôlés et élégants. Sans jamais cesser de regarder le public, le danseur passe lentement d'une posture à l'autre, comme s'il se montrait au public. Les postures rappellent les postures canines, mais sont aussi ambiguës, évoquant la séduction par moments.

NE RÉCOMPENSEZ JAMAIS LA MÉDIOCRITÉ D'UN BÂTARD QUI A APPRIS QUELQUES TOURS. UN BÂTARD NE VAUT JAMAIS RIEN.

Parmi les postures canines, il est possible d'identifier les manières de s'asseoir et de se coucher, de positionner les pattes, de tourner le ventre vers le haut, la position de chasse. Vers la fin de cette séquence, les postures deviennent plus déconcertantes, évoquant un chien qui pisse et chie. Progressivement, le danseur se lève, alternant des postures mi-canines, mi-humaines. Lorsqu'il est entièrement debout, sa corporéité devient plus sinieuse et délicate, évoquant plus intensément une corporéité féminine.



Image 11. *Bâtard sauvage*, T.C.9 [Le déracinement]. 2021. ©Ramon Lima

T.C.9 [Le déracinement] :

L'avant-scène, centre.

INTÉRIEUR (BARIL): MUSIQUE : VERSION DE « SAROTTI » (1993), DE SUN ELECTRIC

Cette corporéité androgyne continue également à se transformer. Au son de l'espace s'ajoute le son de l'intérieur du baril. Toujours avec la branche entre les dents, le danseur transfère le centre du mouvement vers ses pieds. Il effectue quelques gestes répétitifs avec eux, en marchant comme si il écrasait des raisins. Petit à petit, ce mouvement se transforme, s'étend aux jambes et aux hanches. Lorsque le mouvement atteint également les bras, la qualité du mouvement devient plus rigide et plus lourde, comme si l'air était devenu plus dense. Les bras se déploient dans l'espace à des angles bizarres. Enfin, il laisse tomber la branche de sa bouche, la faisant tenir en équilibre sur son épaule et son bras.

IL FAUT RAPPELER AU BÂTARD QU'IL SERA TOUJOURS UN BÂTARD. IL NE DÉTERRE DES OS QUE POUR SE FAIRE CROIRE QU'IL A UN PASSE.

Les mouvements s'allègent jusqu'à ce que, lorsqu'il retire son bras, la branche se retrouve à peine en équilibre sur sa poitrine, de sorte que le performeur doit se tenir en cambré pour l'empêcher de tomber. Statique, il respire fort à nouveau, haletant comme un chien, tandis que nous observons la branche monter et descendre rapidement au rythme de ses poumons. Certaines parties de son corps s'agitent alors rapidement et s'arrêtent, fragilisant l'équilibre déjà précaire de la branche. Cette action se poursuit jusqu'à ce que la branche tombe finalement sur le sol.

Le performeur traîne la branche à travers la scène et la porte jusqu'au fond de la scène, où il la pousse dans le baril.



Image 12. *Bâtard sauvage*, T.C.10 [Le chien renifleur]. 2021. ©Ramon Lima

T.C.10 [Le chien renifleur] :

Lointain de la scène vers le public.

En laissant la branche dans le baril, le performeur regarde à nouveau le public. La lumière s'intensifie et éclaire l'ensemble de la scène ainsi que le public. Il commence à renifler l'air, comme s'il sentait quelque chose. Il renifle de plus en plus fort, comme s'il était un chien renifleur poursuivant la piste d'une proie. Il va même jusqu'au sol, en suivant cette route invisible avec son nez. Il traverse la scène et rejoint le public, reniflant leurs sacs, les chaussures, les chaises, cherchant la source de l'odeur. Jusqu'à ce qu'il trouve un sac sous l'une des chaises du public et l'attrape avec sa bouche. Il retourne comiquement sur la scène. Toujours en portant le sac en plastique noir avec ses dents, il saisit le baril et le traîne jusqu'à l'avant-scène.



Image 13. *Bâtard sauvage*, T.C.11 [Le hot-dog]. 2021. ©Yajuan Yin.

T.C.11 [Le hot-dog] :

Avant-scène, côté cour.

Il s'assoit sur le baril et ouvre le sac en plastique avec satisfaction. Il inspire profondément en sentant son contenu. Il sort un hot-dog et en mord un morceau. Il a l'air un peu déçu, alors il fouille dans le sac en plastique et en sort un pot de ketchup. Il ouvre les pains du hot-dog et y étale beaucoup de ketchup sur la saucisse. Il fourre le hot-dog entier dans sa bouche, à peine capable de le mâcher, et met plus de ketchup directement dans sa bouche ouverte pour l'aider.

NE PLEUREZ PAS LA MORT D'UN BÂTARD. ILS SONT COMME DE LA MAUVAISE HERBE. UN BÂTARD, C'EST DU FAST-FOOD.

On entend alors le bruit de quelque chose qui est mâché par une femme. Parfois, elle dit quelque chose sur ce qu'elle mange et nous pouvons voir qu'elle parle anglais. Entre les sons de mastication, elle fait parfois de petits commentaires en anglais tels que: « *Crunchy* », « *Tasty* », « *It smells delicious* », « *It looks so good* », « *This is fucking good* », « *Oh, my god* », « *Thanks for watching* ».

GÉNÉRAL (ESPACE): VERSION DE « *PICKLE ASMR EATING SOUNDS/BIG CRUNCH/INTENSE | SPIRIT PAYTON* » (2017), AUDIO YOUTUBE

Le performeur, à son tour, mâche longuement le hot-dog, puis met du ketchup également sur le baril. Il essaie de mordre le baril aux endroits où il y a du ketchup, mais il le serre ensuite comme s'il le mâchait de tout son corps. Le mouvement prend des caractéristiques ambiguës car le mouvement de mastication évoque aussi le mouvement de copulation. Comme si l'interprète et le baril étaient deux chiens en chaleur.



Image 14. *Bâtard sauvage*, T.C.12 [Le bâtard sacrifié]. 2021. ©Yajuan Yin

T.C.12 [Le bâtard sacrifié] :

Avant-scène, côté cour.

Le danseur commence aussi à se tartiner de ketchup sur tout le corps. L'image est ambiguë, car son corps ressemble de plus en plus à un corps sanglant, mais sa réaction au ketchup évoque aussi le plaisir et la sensualité. Il cesse de s'étaler du ketchup sur le corps et, lentement, il s'éloigne du baril et se tient debout, mais pas tout à fait droit et quelque peu chancelant. Il exprime toujours un mélange de douleur et de plaisir. Ensuite, il commence à réagir au son général off, comme si celui qui est mâché était lui-même. On peut alors voir ce corps sanglant effectuer des micromouvements saccadés, comme s'il était lentement démembré et broyé sans quitter sa place tout en souriant bêtement devant le public. Dans le son off, on perçoit que l'Américaine qui se régale en mâchant et en mangeant termine son repas. Le son des dernières morsures résonne encore sous la forme de mouvements dans le corps de l'interprète, tandis que la femme fait ses adieux en disant « Thanks for watching ».



Image 15. *Bâtard sauvage*, T.C.13 [La *lambada*]. 2021. ©Michel Morin (en haut) | ©Ramon Lima (en bas).

T.C.13 [La *lambada*] :

Toute la scène.

Lorsque nous entendons la femme dire « *Thanks for watching* » dans le son off, une autre chanson commence à se superposer, tandis que les mouvements du danseur s'adaptent au fur et à mesure au rythme plus festif du nouveau son qui arrive.

GÉNÉRAL (ESPACE): MUSIQUE: VERSION DE « LAMBADA » (1983), DE KAOMA

Ses mouvements deviennent progressivement plus expansifs et aussi festifs que la musique. Le danseur se déplace dans l'espace en s'amusant tout en dansant sur la musique, mélangeant des pas de *lambada*, de *salsa*, de *samba* et *axé music*. Une fois de plus, il interagit avec le public par le biais de son regard et de son corps, en effectuant des mouvements sinueux, comme s'il cherchait une fois de plus à séduire le spectateur. La « sensualité tropicale » de la musique se manifeste avant tout dans le mouvement des hanches de l'interprète. Au milieu de cette danse, il ramasse quelques sacs en plastique éparpillés sur le sol et commence à les attacher autour de sa taille, faisant une sorte de jupe en plastique improvisée, et aussi un accessoire pour sa tête. A la fin, il y a une figure mi-masculine, mi-féminine qui danse de façon maladroite et un peu comique la *lambada*.

N'ATTENDEZ JAMAIS D'UN BÂTARD L'ÉLÉGANCE, LA BEAUTÉ ET LA QUALITÉ D'UN CHIEN DE RACE. LES BÂTARDS ÉCHOUERONT SYSTÉMATIQUEMENT.

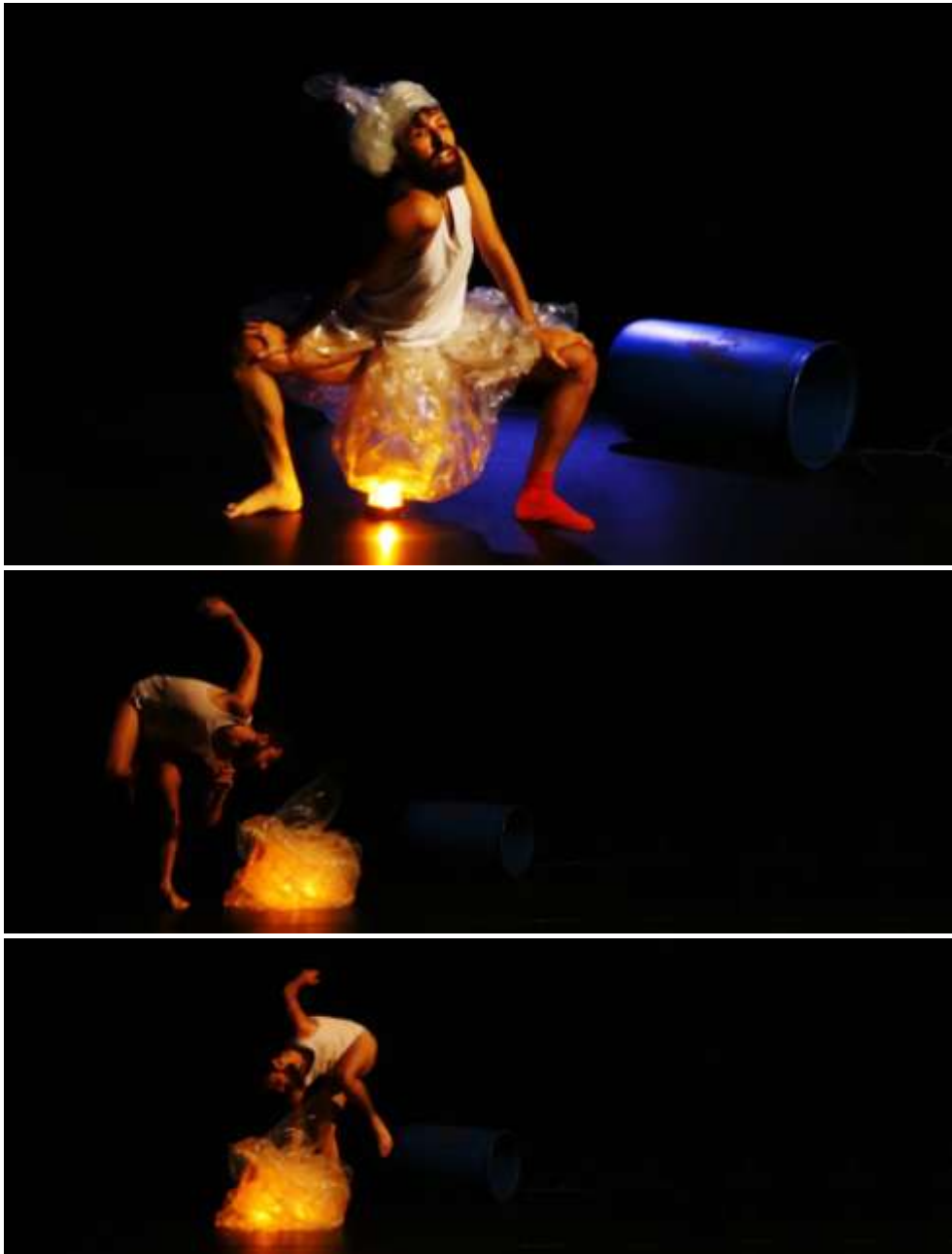


Image 16. *Bâtard sauvage*, T.C.14 [Le bâtard sauvage]. 2021. ©Ramon Lima

T.C.14 [Le bâtard sauvage] :

Toute la scène vers le centre.

Cette figure androgyne cherche le gyrophare, la source de lumière orange qui se trouvait à l'intérieur du baril et le pose sur le sol, au centre de la scène. Le danseur commence à danser sur le gyrophare, détachant peu à peu les sacs en plastique de son costume improvisé et les empilant sur la source lumineuse. Lorsqu'il termine cette action, les lumières de l'espace s'éteignent progressivement. La danse jusqu'alors sympathique et festive commence à être traversée par des mouvements brutaux, obscènes et encore plus précaires, comme si le performeur était pris par des pulsions bestiales. Lorsque les lumières s'atténuent, nous voyons ce corps danser autour de la lumière orange, comme s'il accomplissait un rituel au coucher du soleil, jusqu'à ce que la scène entre dans l'obscurité totale. Alors, on ne voit que la lumière orange, qui a transformé le tas de sacs en plastique en une sorte de feu de joie. L'interprète danse autour de ce feu de joie, exécutant des actions grotesques, spasmodiques et non compassées mêlées à des réminiscences de pas de *lambada*.



Image 17. *Bâtard sauvage*, T.C.15 [La violence de la rencontre.1]. 2021. ©Michel Morin (en haut) | ©Yajuan Yin (en bas).

T.C.15 [La violence de la rencontre] :

Lointain de la scène, côté jardin. Silence.

Enfin, le danseur cesse le rituel, s'arrête devant le feu et s'accroupit, en gardant le feu entre lui et le public. On peut voir son visage illuminé par le feu orange du gyrophare et il fixe le public. Ses mains sont tendues au-dessus du feu, comme s'il se réchauffait en observant le public. On peut voir que sa respiration est à nouveau difficile, qu'il halète comme un chien, mais de façon plus discrète. Il reste ainsi un long moment, regardant le public au son de la *lambada*.

LES BÂTARDS SONT DÉSESPÉRÉMENT SAUVAGES.

Quand la musique s'arrête, il interrompt son regard et prend l'un des sacs en plastique. Il met alors tous les autres sacs en plastique, ainsi que le gyrophare, à l'intérieur de ce sac, comme s'il ensachait le feu de joie lui-même.



Image 18. *Bâtard sauvage*, T.C.15 [La violence de la rencontre.2]. 2021. ©Ramon Lima



Image 19. *Bâtard sauvage*, T.C.15 [La violence de la rencontre.3]. 2021. ©Ramon Lima.

Il met le sac enflammé sur son dos et s'éloigne lentement vers le fond de la scène, jusqu'à ce qu'il disparaisse.

SAUVAGES

Fin.



Image 20. *Bâtard sauvage*, T.C.15 [La violence de la rencontre.4]. 2021. ©Ramon Lima.

Chapitre 2

*

La matière-corps de *Bâtard sauvage* : Image, corps et politique

Cette recherche en création et la performance qui en découle se développent à partir de l'articulation de trois axes principaux qui configurent plus largement l'ensemble de ma pratique artistique : *l'image, le corps et la politique*. En différenciant la performance (*performing*) du jeu d'acteur (*acting*), le chercheur John Freeman⁶⁹ affirme qu'« en plaçant son propre corps et son expérience dans un espace (artistique) vivant, l'artiste devient à la fois objet et sujet dans le cadre de l'œuvre et, par conséquent, cette situation permet à l'artiste d'interroger et d'articuler cette relation.⁷⁰ » [Notre traduction]. Sachant donc que la matière performative et politique du solo *Bâtard sauvage* est avant tout ancrée dans les techniques du corps⁷¹ de son créateur et performeur, j'enquêterai dans cette partie mon corps-vécu comme matière première, en valorisant des connaissances provenant du savoir-faire et du savoir-sentir de cette matière-corps. Sur ces *connaissances corporelles*, John Freeman (2010) affirme aussi que le corps « [...] crée ses propres objets de connaissance [...] : la racine et la branche de la pratique comme recherche⁷² » [Notre traduction]. En comprenant que l'on n'est pas toujours conscient de ces connaissances que l'on possède (*connaissance tacite*⁷³), ce chapitre servira également à soutenir les analyses objectives ultérieures. Il s'agit donc, par ce biais, d'approfondir également l'étude du *corpus* de cette recherche en création, pour démontrer les contextes qui nourrissent les choix chorégraphiques de l'œuvre *Bâtard sauvage*.

⁶⁹ Membre de la Royal Society of Arts, John Freeman enseigne à l'université de Huddersfield, England. Ses domaines de recherche comprennent le théâtre immersif, les nouvelles écritures, les performances en solo, l'auto-ethnographie, l'identité et la mémoire.

⁷⁰ FREEMAN, John. *Op. cit.*, p. 177.

Citation originale en anglais: « *By putting one's own body and experience forward within a live (arts) space the artist becomes both object and subject within the frame of the work and, as consequence, this situation allows the artist to interrogate and articulate that relationship* ».

⁷¹ MAUSS, Marcel. « Chapitre premier. Notion de technique du corps » in *Sociologie et anthropologie* [sous la direction de Mauss Marcel], « Quadrige », Paris : Presses Universitaires de France, 2013, p. 363-372. [En ligne] Disponible sur : <https://www.cairn.info/sociologie-et-anthropologie--9782130608806-page-363.htm> [consulté le 11 juillet 2021]

⁷² FREEMAN, John, *Op. cit.* p. 179.

Citation originale en anglais: « *The body as something that creates its own objects of knowledge, as something that unashamedly elevates body-feeling over mind-knowing : the root and branch of practice as research* ».

⁷³ POLANYI, Michael (1983) apud FREEMAN, John, *Ibid.* p. 179.

L'investigation de cette matière-corps sera menée comme une sorte de *curriculum vitae corporel*⁷⁴, ce qui implique nécessairement une attention particulière aux processus et aux parcours de vie de l'artiste. Dans cette procédure, comme le rappelle le chercheur Robinson S. Swaitzki, il y a non seulement l'investigation des formes linguistiques et esthétiques qui constituent le *Bâtard sauvage*, mais aussi une cartographie référentielle de la signature artistique de son créateur. Héritier des réflexions d'Antonin Artaud, du théâtre comme double de la vie, le chercheur affirme que le corps est « [...] la partie visible et l'endroit dans lequel le drame intérieur se passe [et par lequel] on s'approche d'une des notions fondatrices de l'art de la performance, laquelle montre qu'il n'y aurait pas de différence entre l'artiste (sa création, son œuvre) et sa vie⁷⁵ ». Mais même si cette démarche de recherche utilise des outils de l'autobiographie pour se constituer, il est important de souligner que l'objectif n'est pas de rendre compte de la vie privée.

Il est question ici de témoigner et de repérer un parcours singulier qui est à l'origine d'un processus artistique pratique/théorique lequel assume des formes esthétiques inévitablement individuelles, tout en dépassant l'affaire privée pour arriver à une notion plus large et collective. La tentative est celle d'assumer les influences et les métissages à travers lesquels nous nous sommes constitués⁷⁶.

Pour assumer ces influences et ces métissages, ce *cv corporel* se fera donc aussi sous trois approches : *l'image, le corps et la politique*. On verra dans les chapitres suivants que cette étude de base sur la matière-corps sera progressivement diluée dans des questions sociopolitiques plus larges et historiquement ancrées. Ces trois aspects apportent des méthodologies, des problématiques et des ressources qui se complètent tant dans la recherche d'une signature artistique personnelle que dans celle de la recherche en création de *Bâtard sauvage*. Il est important de souligner que ces trois aspects configurent une articulation de contamination mutuelle, donc, malgré la séparation faite ci-dessous, chacun des aspects est traversé par les deux autres à différents niveaux.

⁷⁴ Méthodologie inspirée d'un exercice du cours *Corps en scène*, encadré par Gretchen Schiller en Master 1 (2019).

⁷⁵ SAWITZKI, Robinson S. *La Mise en scène de la mythologie personnelle du performer : quelques repères pour la construction de la performance autobiographique* [Thèse de Doctorat], Paris 8, Paris, França, 2016, p.50 et 51

⁷⁶ *Ibid.* p.8

1. Image : dessin et corps

Les caractéristiques de l'image peuvent être attribuées simplement en fonction du phénomène physique de l'optique, de la réflexion des rayons lumineux sur les yeux, ou encore être une représentation mentale, guidée par une relation de similitude avec l'objet, ou encore une impression de celui-ci dans l'esprit ou dans la mémoire⁷⁷. « L'image ne serait-elle pas une synthèse de l'affectivité et de la connaissance ?⁷⁸ » [Notre traduction]. Au-delà des relations avec la forme, j'aborde l'image dans cette recherche en création aussi comme une combinaison *affective-cognitive* (SARTRE, 1996). Gaston Bachelard (1957) élargit cette perspective et revendique la conception de l'*image poétique*, en disant qu'elle est « [...] à la fois un devenir d'expression et un devenir de notre être⁷⁹ » [Notre traduction], une formulation qui a irrigué d'autres de mes œuvres performatives (image 21). Cette perspective poétique de l'image traverse également l'ensemble du processus de création et d'*embodiment* de *Bâtard sauvage* et irrigue les méthodologies imagées qui le constituent.



Image 21. Performance *Minha primeira poesia* [Ma première poésie], Roberto Dagô, 2012. Festival *Pala Coletiva #5*. ©Tribo das Artes

⁷⁷ Dictionnaire Larousse, « Image » in Le Larousse.fr (Encyclopédie et dictionnaires en ligne). [En ligne] Disponible sur: <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/image/41604> [consulté le 08 août 2021]

⁷⁸ SARTRE, Jean-Paul. *O imaginário* [L'imaginaire], São Paulo: Atica, 1996, p. 102

Citation originale en portugais: « *A imagem não seria uma síntese da afetividade e do saber?* »

⁷⁹ BACHELARD, Gaston. *La poétique de l'espace*, Paris : Les presses universitaires de France, 1957, p. 14.

Citation original en portugais: « [...] *imagens que provam, imagens que são testemunho de uma imaginação que raciocina.* »

La matière-corps engagée dans *Bâtard sauvage* prend l'image comme un dispositif d'investigation, de réflexion et d'action sur le monde et sur la chorégraphie. La pratique du dessin a été ma première expression artistique et m'a permis, dès mon plus jeune âge, une expérience élargie du corps, dans laquelle la feuille de papier était une sorte de miroir et les dessins n'étaient pas seulement des extensions du corps, mais des doubles de celui-ci, liant définitivement pour moi image et corps. Cette relation symbiotique a déjà été abordée dans plusieurs autres de mes œuvres performatives de différentes manières. Dans une performance réalisée en 2012 (*Minha primeira poesia*), par exemple, j'ai utilisé la peinture comme dispositif pour transformer le corps en toile par mon propre geste et par le geste des spectateurs (image 21, p.42). Comme affirme Simone Forti, qui était aussi plasticienne avant d'être danseuse, la pratique de la peinture (et aussi du dessin) concerne « [...] la profondeur et le mouvement, [c'est] une transition très naturelle [vers la danse]⁸⁰ ».

J'ai obtenu ma formation professionnelle en Arts plastiques à l'*Universidade de Brasilia* - UnB⁸¹ (Brasília, Brésil), où je me suis surtout spécialisée en dessin contemporain⁸². Mon exploration reposait principalement sur des matériaux comme les bâtons de pastel sec (exemples sur l'image 22, p.44). La manière dont je l'utilise implique l'imprévu, la fragilité, la versatilité et l'adaptabilité de sa matérialité. Bien que le dessin soit figuratif, l'image n'est qu'une partition [*Score*] pour le geste. L'image finale est, donc, le résultat de la somme d'une intention initiale façonnée par l'expérience du processus. L'improvisation en danse suit des logiques très similaires⁸³. Par conséquent, la matière-corps de *Bâtard Sauvage* est aussi un corps à la matérialité de pastel sec, dans lequel je danse dans le désir de trouver non pas exactement la meilleure ligne ou le meilleur geste intentionnel, mais surtout des textures et ces « accidents », laissant l'espace pour que cette matière « parle » et me surprenne dans l'expressivité de son imperfection.

Cet axe du trépied *image-corps-politique* convoque le caractère interartistique de ma pratique, qui s'exprime surtout dans la manière dont les motivations et les méthodologies de création sont identifiées, pensées et élaborées. Pendant ma formation en

⁸⁰ BENOIT, Agnès. *On the Edge/createurs de L'imprévu: Dialogues on Dance Improvisation in Performance* [sous la direction de Agnès Benoit-Nader]. Nouvelles de danse, 32/33, Automne/hiver, Paris: Contredanse, 1997, p. 156

⁸¹ J'ai obtenu mon diplôme en 2016, avec la monographie : « Une pensée visuelle dans la création scénique : Expériences d'un artiste métissé ». Dans cette recherche, j'ai proposé d'étudier le dessin en tant que scène et la scène en tant que dessin, en me basant sur l'analyse de ma production artistique dans les deux domaines, particulièrement à partir de la notion de production d'images.

⁸² Au Brésil l'université est l'une des principales institutions de formation professionnelle des artistes, offrant un parcours à la fois pratique, technique, critique et théorique. Ce parcours est divisé en deux volets, l'un plus orienté vers la pédagogie et l'autre vers la pratique, ce qui était mon cas. La formation a une durée de quatre ans et chaque étudiant peut orienter sa formation pratique vers certaines spécialisations, telles que le dessin, la peinture, la sculpture, la photographie, l'art électronique, la performance, etc.

⁸³ BENOIT, Agnès. *Op. cit.*

Arts plastiques, j'ai pu affiner mes compétences en matière de lecture et construction d'images grâce aux nombreux cours d'analyse critique d'œuvres et d'étude des fondamentaux du langage visuel. Plus tard, lorsque mon corps-vécu a été rendu matière d'expression artistique de ma pratique, la question n'était plus seulement de savoir comment produire une image, mais comment transformer l'*image en action*, en expérience incarnée. Bien que l'improvisation soit à la base de la chorégraphie de *Bâtard sauvage*, il existe une logique intentionnelle qui la guide et l'image est l'un des piliers de cette logique. Il est important de souligner l'essence matérialiste de l'imagination afin qu'elle ne soit pas prise comme une activité désincarnée [*disembodied*], « [...] c'est au contraire cet 'être-au-monde' qui constitue la condition nécessaire de l'imagination⁸⁴ » [Notre traduction]. L'image devient donc ressource de recherche incarnée [*embodied*] à la fois sensible et rationnelle, se reliant à ce que le phénoménologue de l'image Gaston Bachelard appelle « [...] images qui *prouvent*, des images qui sont des témoignages d'une imagination qui raisonne⁸⁵ » [Notre traduction]. Le chercheur Gonçalo M. Tavares appelle cela la *rationalité libre*, qui « [...] se construit sa propre logique, sa propre méthodologie⁸⁶ » [Notre traduction].



Image 22. Trois dessins de la série *Dois segundos dobrados* [Deux secondes pliées], pastel sec sur papier, 2018, Roberto Dagô.

⁸⁴ SARTRE, Jean-Paul. *Op. cit.*, p. 243

Citation originale en portugais: « [...] é ao contrário, esse 'estar-no-mundo' o que constitui a condição necessária da imaginação »

⁸⁵ BACHELARD, Gaston. *Op. cit.*, p. 156.

Citation originale en portugais: « [...] imagens que provam, imagens que são testemunho de uma imaginação que raciocina. »

⁸⁶ TAVARES, Gonçalo M. *Atlas do corpo e da imaginação: Teoria, fragmentos e imagens*, Lisboa: Relógio d'Água, 2019, p.33

Citation originale en portugais: « [...] constrói para si própria uma lógica, uma metodologia. »

En tant que dessinateur figuratif, le corps humain a toujours été la « partition » [Score] de mon « improvisation » dans les dessins. J'ai pu approfondir les questions techniques et poétiques de ce motif grâce aux innombrables séances de dessin de modèles vivants⁸⁷. Ces séances m'ont particulièrement éveillé à la danse implicite dans l'acte même de dessiner. Les motivations qui irriguent le mouvement de la matière-corps dans *Bâtard sauvage* sont les mêmes que celles qui irriguent sa pratique du dessin. Les sensations psychophysiques éprouvées au cours des deux pratiques semblent provenir de la même source préconsciente. En ce sens, la création soit d'un dessin soit d'une œuvre performative ne sont que deux modalités d'un même désir de donner forme (transformer en image) à quelque chose qui semble toujours intangible dans le corps. L'image est donc un moyen pour enquêter sur cette chose invisible et indicible, révélant des strates de sa complexité. L'image semble toujours tenir une ouverture qui permet de trouver de nouvelles réponses à chaque fois que nous l'interrogeons. Comme le dit Gaston Bachelard (1957), « [...] les images ne s'accroissent guère des idées tranquilles, ni surtout des idées définitives. Sans cesse l'imagination imagine et s'enrichit de nouvelles images⁸⁸ ». Elle devient un générateur de connaissances potentiellement inépuisables dans sa *signification poétique*⁸⁹. Comme une sorte d'effet miroir, l'image semble filtrer notre propre reflet, étant toujours un mélange de ce qu'elle nous montre et de ce que nous pouvons y voir au moment présent.

Pour approfondir les liens entre la scène et l'image, j'ai également suivi une formation en Scénographie à l'*Universidade Tecnica de Lisboa - UTL* (Portugal)⁹⁰. Cette expérience a renforcé l'intérêt pour les dramaturgies intrinsèques aux matérialités propres de chaque élément de la scène (lumière, objets, espace, corps, son, costume, maquillage...) et pour les possibilités de composition avec ces forces de manière plus désierarchisée. La trajectoire hybride de cette matière-corps situe et justifie la pensée interartistique qui soutient *Bâtard sauvage* et aussi sa performativité.

⁸⁷ Le dessin sur modèle vivant est l'exercice consistant à dessiner la figure humaine (le corps humain) en présence d'un modèle dans ses différentes formes et positions. En ces occasions, il était possible à la fois de scruter en détail l'anatomie du corps nu et de saisir le mouvement implicite dans les lignes de leurs postures lors des poses d'une durée de 30 minutes ou même de 5 secondes

⁸⁸ BACHELARD, Gaston. *Op. cit.*, p. 27

Citation originale en portugais: « [...] as imagens não aceitam ideias tranquilas, nem sobretudo ideias definitivas. Incessantemente a imaginação imagina e se enriquece com novas imagens. »

⁸⁹ *Ibid.*, p. 20

⁹⁰ Cette expérience a permis de faire le lien non seulement entre la scène et les arts visuels, mais aussi et surtout avec la danse. Pendant cette période, alors que je vivais à Lisbonne, j'ai commencé à étudier l'interaction de mon corps avec l'espace urbain par le biais du mouvement. Ces expériences ont pris la forme de performances réalisées dans des espaces de la ville (voir CV dans l'annexe 1).

2. Corps : improvisation, performance et autopoïèse

Avec une formation et une pratique professionnelle en théâtre et danse performatifs, les techniques qui irriguent cette matière-corps sont tout aussi hybrides et naissent souvent d'une démarche autoréflexive ou critique.

Bien qu'il s'agisse d'une modalité essentiellement visuelle, il est important de souligner la pratique du dessin aussi comme la première technique corporelle de la matière-corps de *Bâtard sauvage*. J'ai toujours engagé mon propre corps comme référence des corps que je dessinais, en simulant des postures et des gestes pour comprendre comment les dessiner. Comme beaucoup d'autres pratiques somatiques⁹¹, le toucher a été un outil fondamental. Au moyen du toucher, j'ai exploré mes os et mes muscles pour créer des anatomies sur papier. Mon corps était toujours présent et actif, regardant la feuille de papier comme un miroir. En « dansant » dans ces rectangles blancs, je me suis construit, même sans le savoir, un large répertoire de conscience corporelle et kinesthésique. Peut-être en raison de cela, il était inévitable que cette matière-corps cherche les arts performatifs pour dépasser les limites des rectangles.

La matière-corps de **Bâtard Sauvage** est traversé par plusieurs pratiques scéniques et somatiques, dont l'improvisation, la performance et d'autres techniques issues du théâtre et de la danse. L'improvisation était dès le départ une compétence requise, qui a été de plus en plus affinée au fil des ans. D'abord avec le théâtre d'improvisation, ou *théâtre-sport*⁹², qui a beaucoup sollicité de l'agilité et une attention aiguë en tant que performeur. Encore une fois, l'imprévu et les « accidents » devraient toujours être intégrés, cette fois en faveur de la scène. Par la suite, outre l'improvisation, plusieurs pratiques de performance ont progressivement constitué de manière fondamentale cette matière-corps. Particulièrement d'abord dans la formation⁹³ en *théâtre performatif*⁹⁴ auprès de metteuse en scène et

⁹¹ Le BMC (*Body-Mind Centering*), par exemple, fait du « *repatting* » un concept essentiel de sa pratique par le toucher. (COHEN, Bonnie B., 2002, p.10)

⁹² Le Théâtre-Sport est une forme d'improvisation théâtrale, l'objectif est de construire, devant le public, de manière spontanée et en équipe, des petites histoires à partir des thèmes et contrainte du public (voir CV dans l'annexe 1).

⁹³ En 2009, j'ai été sélectionnée pour le cours *Teatrando Montagem*, une formation avancée en expérimentation et création scénique. La formation avait la durée d'un an, avec une charge de travail d'environ 540h avec 3 séances hebdomadaires de 5 heures de travail par jour, à Brasília (Brésil). Le cours a abouti à une spectacle intitulé *Enquanto* (2009). En 2010, à l'invitation d'Adriana Lodi, j'ai rejoint le NEC - *Núcleo de Experimentação Cênica* [Groupe d'Expérimentation Scénique], dont l'objectif était d'approfondir l'étude pratique du théâtre post-dramatique (voir CV dans l'annexe 1).

⁹⁴ Josette Féral propose actualiser la notion de théâtre post-dramatique par le biais la terminologie du *théâtre performatif*. Parmi ses caractéristiques, elle mentionne la « [...] transformation de l'acteur en performeur, description des événements de l'action scénique au détriment de la représentation ou d'un jeu d'illusion, spectacle centré sur l'image et l'action et non plus sur le texte, appel à une réceptivité du spectateur de nature essentiellement spéculaire ou aux modes de perceptions propres à la technologie » [Notre traduction]. (FÉRAL, Josette, 2015, p. 116)

chercheuse brésilienne Adriana Lodi⁹⁵, ayant, entre autres, des théories sur le théâtre post-dramatique⁹⁶ (Hans-Thies Lehmann, 2007) comme référence. Sur la base de la terminologie proposée par Josette Féral et du concept de cognition autopoïétique⁹⁷, Adriana Lodi souligne le potentiel autoréflexif et transformateur de la pratique performative, en affirmant qu'il s'agit d'un dispositif de problématisation du sujet par lui-même, dans son environnement, dans son temps avec ses questions⁹⁸. Dans cette perspective autopoïétique, ma formation en tant qu'artiste des arts vivants est entièrement liée à ce pouvoir de remodeler soi-même et le monde à partir de l'action performative. Cela a nourri non seulement des questions esthétiques, mais aussi des questions politiques fondamentales dans ma pratique artistique.

Dans cette formation, les compétences d'improvisation et de performance ont souvent été demandées et déclenchées principalement à travers les méthodologies de laboratoire⁹⁹, menées dans le studio ou *in situ*. Ces méthodologies de formation et de création étaient basées sur la conversion de matériaux autobiographiques ou autoréflexifs en réponses performatives ou en matériaux poétiques pour la scène. À cette occasion, outre la formation technique, un rapport éthique avec l'état de performance a été radicalement institué, ainsi que les notions d'autonomie et d'engagement créatif et sensible. Le corps vu dans la scène de *Bâtard sauvage* est héritier de cette expérience, liant l'action à la motivation intérieure du performeur, à une logique dramaturgique ou performative. Dans ce même contexte, j'ai suivi une formation pratique en *mise en scène*¹⁰⁰, ce qui témoigne de mon intérêt pour la création et la composition générale pour la scène.

⁹⁵ Adriana Lodi est une actrice, enseignante et metteuse en scène brésilienne. Elle est titulaire d'une Maîtrise en Arts (2016), avec la dissertation *Expeditions à la dérive avec la pédagogie théâtrale : pour une pédagogie de l'invention*, et conclut son doctorat en Arts du spectacle par l'Université de Brasília (Brésil) avec le projet *Performativité, imagination et processus d'invention - Hybridismes entre théâtre et cinéma*. Entre 2001 à 2013 elle a développé le projet de formation d'acteurs *Teatrando Montagem*.

⁹⁶ Le terme de théâtre « postdramatique » a été formulé par le critique et professeur de théâtre allemand Hans-Thies Lehmann en 1999. Son ouvrage analyse l'émergence de nouveaux paradigmes de la scène et de la dramaturgie principalement à partir des années 1980. Des dramaturgies fragmentaires apparaissent, et les arts de la scène sont radicalement traversés par les arts de l'image, du cinéma, des arts plastiques, du cirque. (LEHMANN, Hans-Thies, 2007)

⁹⁷ La cognition autopoïétique a été inventée par les biologistes chiliens Humberto Maturana et Francisco Varela. Ce terme fait référence à l'autonomie des êtres vivants dans la génération de solutions spécifiques à leur propre réalité.

⁹⁸ LODI, Adriana Coelho Ferreira. *Expedições à deriva com a PEGAGOGIA TEATRAL: Por uma pedagogia da invenção* [Expéditions à la dérive avec la Pédagogie Théâtrale: Pour une pédagogie de l'invention] [Dissertation de Maîtrise], Universidade de Brasília, Brasília, Brésil, 2016

⁹⁹ Les laboratoires sont un espace-temps d'expérimentation et d'invention dans le studio. Les procédures sont basées sur l'immersion sensible, corporelle et sensorielle de l'interprète à partir d'un cadre d'investigation, dont les résultats peuvent être des scènes, des partitions de mouvements, des textes, des qualités de présence, etc. Les laboratoires sont une méthodologie largement explorée par des metteurs en scène tels que Constantin Stanislavsky, Vsevolod Meyerhold, Jacques Copeau, Jerzy Grotowski, Peter Brook, Eugênio Barba et Augusto Boal. (LODI, Adriana, 2016)

¹⁰⁰ De 2010 à 2013, j'ai également rejoint le groupe de formation en Mise en Scène, toujours avec Adriana Lodi. Dans cette formation, j'ai suivi les processus de création des autres promotions du *Teatrando Montagem*. Mes tâches principales en tant qu'assistant

Je me suis formée à la danse contemporaine auprès de la chorégraphe brésilienne Vann Porath¹⁰¹, et auprès de l'*Anti Status Quo cia. de dança – A. S. Q.*, compagnie dirigée par la chorégraphe brésilienne Luciana Lara¹⁰², avec qui je travaille depuis 2015 en tant qu'interprète et créateur¹⁰³. Ces deux expériences ont été déterminantes pour la constitution de mon corps dansant, liant une fois de plus improvisation et performance à partir de stratégies autopoïétiques d'expérimentation et de création. Avec Vann Porath, j'ai reçu une formation technique issue des pratiques somatiques et de la danse moderne. Les méthodologies d'expérimentation et de création chorégraphiques étaient principalement le *Viewpoints*¹⁰⁴ et des pratiques d'improvisation et performance héritées de la rencontre de Porath avec Anna Halprin, dont les *Scores* et les cycles *RSVP*. L'oeuvre que nous avons créée ensemble (image 23, p.50) m'a marqué aussi sur le plan politique et performatif.

Dans l'A.S.Q., le lien entre performance et danse a été encore plus radicalisé, accompagné d'une riche expérience professionnelle et de groupe, puisque la compagnie comptait cinq autres danseurs fixes. Pendant cette période, j'ai approfondi mes connaissances sur mon corps et le mouvement, grâce à la maîtrise de Luciana Lara des études de mouvement de Laban¹⁰⁵, des pratiques somatiques et du *release-based-technique*¹⁰⁶. Le travail au sein de la compagnie a été un autre facteur décisif qui a influencé ma pratique également sur les plans politique et performatif. La dimension

metteur en scène consistaient à préparer des exercices d'expérimentation, à aider les comédiens avec leurs performances si nécessaire et à assister Adriana dans la création. J'ai pu suivre quatre processus de formation qui ont abouti à quatre spectacles.

¹⁰¹ J'ai travaillé en tant que danseur avec la chorégraphe de 2012 à 2014, sur la création et la tournée de la pièce chorégraphique *Onde nasce um curso d'água* [Où naît un cours d'eau]. Vann Porath est chorégraphe, thérapeute et chercheuse brésilienne. Elle est titulaire de la maîtrise en Art de l'Universidade de Brasilia (UNB) avec la dissertation *Danser avec le poisson rouge - Rencontre entre le processus Viewpoints et l'improvisation structurée d'Anna Halprin* [Notre traduction] (2013). Elle s'est particulièrement concentrée sur des principes tels que : spirale, déplacement et épuisement aussi bien que les relations entre le corps, le temps et la mémoire dans l'improvisation en performance. Elle se forme avec Anna et Daria Halprin (USA) à l'Institute Tamalpa.

¹⁰² Luciana Lara est fondatrice et chorégraphe de l'A.S.Q. depuis 1988. Chercheuse et enseignante en danse contemporaine, elle est titulaire d'une Maîtrise en Arts par l'UnB. Elle s'est spécialisée en chorégraphie et en conception visuelle pour la danse au *Laban Centre for Movement and Dance* de Londres, en Angleterre (1996-1998). Son travail est connu pour son hybridisme, sa recherche méthodologique, son approche critique et politique et son dialogue avec les arts visuels.

¹⁰³ Depuis 2015, j'ai intégré la création et la tournée de pièces chorégraphiques (voir CV dans l'annexe 1). Nous avons présenté dans plusieurs festivals brésiliens importants, ainsi que dans d'autres festivals de pays européens et latino-américains. Au sein de la compagnie, j'ai acquis une vaste expérience en tant que danseur, de la reprise de répertoire chorégraphique à la création de nouvelles œuvres, dans une routine quotidienne de travail et d'entraînement au sein d'un groupe de 5 autres danseurs.

¹⁰⁴ *Viewpoints* est un processus d'improvisation et de composition scénique développé par les metteuses en scène américaines Anne Bogart et Tina Landau, basé sur *The Six Viewpoints* [Six Points de Vue] (espace, forme, temps, émotion, mouvement et histoire), créés entre les années soixante et soixante-dix par la chorégraphe américaine Mary Overlie, comme une manière de structurer le temps et l'espace dans l'improvisation en danse. (PORATH, Vancleia P. 2012, p.16)

¹⁰⁵ Outre la conception de la kinésphère et les *études de l'effort*, dans sa pensée sur la danse (*choréosophie*), il développe la *choreutique* (étude de l'organisation spatiale des mouvements) et l'*eu kinétique* (étude des aspects qualitatifs du mouvement, tels que son rythme et sa dynamique). Il est le créateur de l'un des principaux systèmes de notation du mouvement (*labanotation*) dont l'icosaèdre est le symbole le plus visible. Cela permettait des mouvements dans les plans vertical, horizontal et sagittal et dans les niveaux haut, moyen et bas. (*Dictionnaire de la danse*, 1999, p. 120 et 121).

¹⁰⁶ *Release-based-technique* est axée sur les principes de « facilité de mouvement » et de « fluidité ». Les danseurs apprennent à minimiser les tensions dans le corps pour créer une liberté de mouvement. Le relâchement du poids du corps sur le sol et l'utilisation de la respiration pour déclencher le mouvement font partie du processus d'apprentissage, tout comme la relaxation musculaire et d'autres considérations anatomiques.

performative de la danse a été radicalisée par l'introduction d'éléments tels que la violence, la nudité, la relation avec d'autres matérialités et durées (image 24, p.50). Dans ce contexte, je me suis profondément intéressé à la performativité politique du corps fragile, épuisé, immobile. La notion de précarité dans la scène est devenue un concept qui passe par le corps. Ma conception de la pratique chorégraphique a également été profondément nourrie et élargie, car la compagnie développe des formats chorégraphiques moins conventionnels, structurés en installations, interventions urbaines, déambulations *in situ* et performances de longue durée (image 25, p.50). Dans les contextes de formation et de création à l'A.S.Q., j'ai eu des contacts avec d'autres importants chorégraphes brésiliens qui accompagnent et irriguent ma pratique jusqu'à aujourd'hui, comme Marcelo Evelin et Gustavo Ciríaco¹⁰⁷.

Il est important de souligner que toutes ces techniques et pratiques corporelles ont pu être expérimentées, approfondies et mélangées dans les cadres des groupes artistiques dont j'ai été un membre fondateur il y a dix ans et avec lesquels je collabore jusqu'à aujourd'hui – la compagnie *ViÇeras*¹⁰⁸ et le collectif *Entrevazios*¹⁰⁹ (image 26, p.51). D'autres pratiques sont venues compléter la matière-corps de *Bâtard sauvage*, comme le yoga, le *clown* et la danse de salon, et aussi la gyrokinesis, le Qigong et le Butô. Les cours de *Forró* et de *Samba de Gafieira* m'ont familiarisée non seulement avec des corporéités brésiliennes exprimées dans ces danses populaires, mais aussi avec l'imagerie socioculturelle que les chansons dénonçaient dans leurs paroles. Comme le dit la chanson : « Mais pour faire une *samba* avec beauté/ Il faut un peu de tristesse/ Sinon, on ne peut pas faire de *samba*¹¹⁰ » [Notre traduction].

¹⁰⁷ Gustavo Ciríaco est un chorégraphe et artiste contextuel brésilien dont le travail transite entre les arts de la scène et les arts de l'image, la performance, l'architecture, l'anthropologie et le design paysager. Marquées par un profil *in situ* prononcé, ses œuvres réunissent contexte et architecture, géographie et habitat, réalité et fiction à travers la danse. Avec une trajectoire internationale, des Amériques à l'Asie, en passant par l'Europe et le Moyen-Orient, son travail a été reçu par d'importants festivals et institutions.

¹⁰⁸ *Cia. ViÇeras* a été créée en 2010, motivée par les expérimentations développées avec Adriana Lodi. Son projet artistique s'insère dans le croisement du théâtre, de la danse et de la vidéo, dans une perspective politique du corps. Le groupe a un répertoire de six pièces de dramaturgie propre, en plus d'autres performances et interventions urbaines. Le groupe a également produit des vidéodanses qui ont été présentés dans des festivals nationaux et internationaux. Au fil des ans, *ViÇeras* a été un incubateur généreux où j'ai pu, avec mes compagnons, évoluer en tant que créateur, praticien et chercheur de la scène.

¹⁰⁹ Créé en 2014, le projet artistique du Collectif *Entrevazios* est également interartistique, mais agit principalement dans la création d'interventions urbaines, d'installations, de performances et de scénographies expérimentales, visant de manière plus radicale la poétique de la matière et de l'espace, dans le croisement entre les arts performatifs et visuels.

¹¹⁰ « *Samba da benção* », composition de Baden Powell et Vinícius de Moraes (1967): « *Mas pra fazer um samba com beleza/ É preciso um bocado de tristeza/ Senão, não se faz um samba não* ».



Image 23. *Onde nasce um curso d'água*, chorégraphie de Vann Porath. À gauche: Festival international de danse – MID, Théâtre de la Caixa Cultural –Brasília, Brésil (2013). ©Lorraine Maciel. À droite: *Centro Cultural do Banco do Brasil* – CCBB Brasília, Brésil (2012). ©Gabi Cerqueira.



Image 24. *Of flesh and concrete - a choreographic installation*, chorégraphie de Luciana Lara, Anti Status Quo Companhia de Dança. À gauche: *BITEF -Belgrade International Theater Festival*, Belgrade, Serbie (2019). ©Luciana Lara. Au centre : *Mladi Levi Festival* (2018), Ljubljana, Slovénie. ©Nada Zgank. À droite : *Zurich Moves ! Festival for contemporary arts practice in performing arts*, Zurich, Suisse (2018). ©Leni Olafson.



Image 25. *Interventions urbaines*, *Anti Status Quo Companhia de Dança*. XI FIAC - *Festival Internacional de Artes Cênicas* (2018), Salvador, Brésil. À gauche: *Camaleões [Caméléons]*. À droite: *Sacolas na cabeça [Sacs sur la tête]*. ©Luciana Lara.



Image 26. Quelques œuvres de Cia. ViÇeras et Collectif Entrevazios :

1 (en haut): *Godô chegô!* [Godot est arrivé!], Cia. ViÇeras. Jardins du Complexe Culturel de la Funarte (2013), Brasília, Brésil. ©Maíra Geraldo.

Théâtre performatif dans la rue avec installation scénographique fabriquée à partir de ferraille et de déchets.

2 : *Frangx Fritx* [Poulet fritx], Cia. ViÇeras. Théâtre Plínio Marcos – Funarte (2015), Brasília, Brésil. ©Sartoryi.

Théâtre performatif et multimédia créé pour la scène.

3 : *De ver cidade* [De voir cité], Collectif Entrevazios, Espaço Cultural Renato Russo (2019), Brasília, Brésil. ©Thais Mallon.

Installation interactive inspirée de l'urbanisme de Brasilia

4 (en bas) : *The great stone of Dubrovnik* (dans Série d'interventions urbaines *O estrangeiro* [L'étranger]), Collectif Entrevazios (2015). Dubrovnik, Croatie. ©Pedro Clerot
Une pierre commune est utilisée comme un dispositif pour réfléchir au tourisme et au patrimoine.

3. *Politique : différence et agentivité*

Quelle que soit la modalité d'expression artistique, qu'elle soit imagée, performative ou textuelle, la réflexion critique ancrée dans des corporités dissidentes a toujours été présente. Dans les dessins, cela se manifeste souvent par la figuration de corps monstrueux, disproportionnés et obscènes, dont les traits colorés sont issus d'une relation expressive avec la gestualité et la matérialité (voir les exemples de l'image 22, p.44). Dans les arts vivants, cela se traduit par l'insertion de mon corps-vécu comme matière première de la performativité. Ces œuvres ont souvent problématisé l'espace urbain (comme *Microutopias* - 2019, *Para no perderse* - 2015 et *De ver cidade* - 2019), la consommation (comme *Camaleões* - 2017, *Sacolas na cabeça* - 2015 et *The great stone of Dubrovnik* - 2015), les rapports de genre et de sexualité (comme *Onde nasce um curso d'água* - 2013, *Frangx Fritx* - 2015 et *Isto também passará* - 2014), la violence et la réification des corps (comme *Godô chegô!* - 2013, *De carne e concreto* - 2016 et *Boca seca* - 2019) (voir les exemples des images 23 à 26, pp.50-51). L'utilisation de matériaux précaires est une constante dans toutes ces pratiques. L'imagerie du déchet et de l'objet jetable a été un fil conducteur dramaturgique qui a permis de réfléchir à la condition politique des corps dissidents à travers des œuvres distinctes.

Ce dernier aspect du trépied *image-corps-politique* est peut-être donc le plus important pour enquêter sur cette matière-corps, qui croit au pouvoir politique et transformateur que l'expérience de l'art peut agiter. Cette trajectoire témoigne de l'ancrage effectivement politique de la matière-corps de *Bâtard sauvage*, mais cette trajectoire est elle-même issue des expériences vécues par ce corps latinobrésilien, un corps dissident et politique. John Freeman affirme que toute performance est une forme d'autoportrait, cependant, dans le cadre de cette recherche en création, il était important d'aller bien au-delà d'une approche purement autobiographique. Pour cela, les outils issus de l'ethnographie ont été fondamentaux comme méthodologie de recherche et de création :

On pourrait dire que l'autobiographie commence à se transformer en ethnographie au moment où les chercheurs/écrivains comprennent que leur histoire personnelle est impliquée dans des cadres socioculturels plus larges et prennent des mesures pour faire de leurs propres expériences une lentille à travers laquelle d'autres exercices peuvent être mis en évidence¹¹¹. [Notre traduction]

¹¹¹ FREEMAN, John, *Op. cit.*, p. 181.

Je m'appuie donc sur cette perspective pour prendre l'autoréflexivité comme point de départ d'une articulation avec des cadres socioculturels et historiques plus larges, traités et mis en évidence par le filtre de la performance. La question de l'identité a toujours été une problématique centrale pour la structuration de mon corps politique bien avant qu'il ne sache le nommer ainsi. Pour un enfant *queer*, la vie peut être perçue dès le plus jeune âge comme une bataille, qui se déroule à l'intérieur et à l'extérieur de soi. Il n'a pas la possibilité de ne pas être conscient de son corps en permanence, car toute inattention peut dénoncer les gestes et les corporéités inappropriés aux stéréotypes de genre, qui se transforment invariablement en réactions externes et, par conséquent, internes de violence. Dans l'expérience de ma matière-corps, être un enfant *queer*, c'était vivre dans une surveillance constante de mon propre corps, dans une tentative de dissimuler ma vulnérabilité en façonnant ma gestualité. Après l'école, les jours où j'avais été particulièrement humiliée, je rentrais à la maison et me cachais tout seul dans la chambre de ma mère. Je me tenais devant un grand miroir et marchais simplement vers lui, en faisant des allers-retours, en essayant d'observer dans ma corporéité ce qui provoquait une telle haine dans le regard des autres. Lorsque je m'en rendais compte, je commençais à répéter d'autres façons de marcher : éloigner mes genoux l'un de l'autre, éloigner mes coudes de mon torse, lever mon menton, ne pas bouger mes hanches, mettre plus de poids sur mon pas, ouvrir la poitrine, ne pas plier autant mes genoux en marchant, ne pas plier autant mon poignet en gesticulant, ne pas incliner ma tête dans certains angles. Quelque chose me trahissait toujours dans la performance de cette chorégraphie. Mais je crois que devant ce miroir, une compréhension profonde et précoce de la performativité a été établie, renforçant le corps comme matière expressive (consciente et inconsciente) et sociale.

Cette anecdote témoigne de la problématique autour des discours hégémoniques dominant-oppressants, notamment sur les corporéités dissidentes. Or, non seulement les corps *queer*, mais aussi les corps dissidents en général, vivent sous ce régime rigide de censure et de conditionnement de la *choreopolice* (André Lepecki, 2013). Dans le cas de l'enfant *queer*, cela se produit dans l'imposition d'une corporéité appartenant à la logique hétéronormative dominante. C'est à ce stade que nous voyons la relation entre la *choreopolice* d'André Lepecki et la notion de performativité de genre, de Judith Butler. Annamarie Jagose (1996) explique que « [...] le genre est performatif, non pas parce qu'il

Citation originale en anglais: « One could say that autobiography starts to morph into ethnography at the point where researcher/writers understand their personal histories to be implicated in larger socio-cultural frameworks and take steps to make their own experiences a lens through which other experiences can be pulled into focus. »

est quelque chose que le sujet assume délibérément et de manière ludique, mais parce que, par sa répétition, il consolide le sujet. À cet égard, la performativité est la condition préalable du sujet¹¹² » [Notre traduction]. Dès son plus jeune âge, l'enfant apprend déjà que son corps doit entrer dans un moule, sous peine d'être puni et humilié. À l'école, comme j'étais aussi un enfant gros, les enfants minces se rassemblaient autour de moi pendant la pause pour pointer du doigt en riant et en criant : « baleine ! ». Je faisais aussi semblant de trouver ça drôle, je riais, parce que j'ai appris que c'était moins pire si je faisais semblant de ne pas m'en soucier, mais quand je rentrais chez moi, je souhaitais être invisible. Mon histoire est aussi celle de nombreuses autres corporités qui ont vécu et vivent encore leur corps comme un champ de bataille. Mon corps est devenu principal territoire de la politique, où les conflits se produisent et se succèdent sans interruption. Également, la matière-corps dont on parle est irriguée par le butin des batailles, mais elle n'est plus sans défense. Elle devient aussi arme *chorépolitique* (André Lepecki, 2013).

En considérant la performance comme un espace d'agentivité [*agency*¹¹³] — ou la capacité d'action et résistance sociale et politique —, je comprends donc que la matière-corps est retirée du régime exclusif de la *choreopolice* pour entrer dans le spectre de la *chorépolitique*. Dans ce changement fondamental se trouve la motivation politique de cette matière-corps, dans la mesure où la *politique* se fait dans l'opposition affirmée et insistante à la *police*, c'est-à-dire dans la dénaturalisation de tout discours dominant-oppressant qui chorégraphie le corps et la vie. L'affirmation positive de cette dissidence – ou des *singularités*, comme le dit André Lepecki (2016) –, est la stratégie fondamentale pour déconditionner la vie.

Donc, la matière-corps présentée va à l'encontre de l'enfant qui tente de dissimuler sa vulnérabilité devant le miroir ; elle cherche plutôt à saturer sa vulnérabilité jusqu'à ce qu'une image effrayante commence à se former, accentuant ses faiblesses, sa mocheté, sa précarité, son échec. Dans la performance, le spectateur devient ce nouveau miroir – comme le rectangle blanc de papier a aussi été à d'autres moments –, qui dénonce les indices de dissidence. D'autre part, dans la scène cette matière-corps devient aussi un miroir pour le spectateur, permettant l'identification à partir de la vulnérabilité. Ainsi, malgré sa motivation guerrière, cette matière-corps cherche aussi à faire communauté, dans

¹¹² JAGOSE, Annamarie. *Queer theory: an introduction*. Melbourne: Melbourne University Press, 1996, p. 86

Citation originale en anglais: « *For gender is performative, not because it is something that the subject deliberately and playfully assumes, but because, through reiteration, it consolidates the subject. In this respect, performativity is the precondition of the subject.* »

¹¹³ AHEARN, Laura. *Op. cit.*

la confiance que dans chaque spectateur se cachent des vulnérabilités plus ou moins conscientes.

Nous voyons donc que la danse déclenchée dans *Bâtard sauvage* relève d'une inséparabilité entre l'art et la vie, qui, selon André Lepecki (2016), se manifeste dans la danse expérimentale contemporaine par la critique du néolibéralisme. Cette critique prend diverses formes, mais ici, les corps dissidents et colonisés sont le canal d'accès de cette critique *chorépolitique*. Comme l'explique le chercheur, la relation entre les corps dissidents et le colonialisme est absolue¹¹⁴. La logique colonialiste reste toujours hégémonique et dominante entre les anciennes puissances colonisatrices et leurs anciens territoires colonisés. Mais il faut aussi considérer, dit-il, que le développement du capitalisme est dû au co-développement avec le colonialisme. L'évolution de cette fusion capitaliste-colonialiste a été appelée néolibéralisme. Mais, à la base de ce co-développement était « cette invention nécropolitique, l'esclave [...] »¹¹⁵ » [Notre traduction]. Les discours colonialistes-capitalistes ont justifié donc la transformation de certains corps en produits. Cette logique nécropolitique est devenue la principale stratégie de surveillance et de contrôle des corps dissidents. Nous pouvons supposer que les corps dissidents ne le sont qu'en raison de l'existence d'une norme, qui a été définie dans la constitution géopolitique colonialiste. Il me semble donc que parler de décolonialité, c'est agir de manière *chorépolitique* sur la base de la perspective péjorative imposée aux corps dissidents. Cette perspective décoloniale est le principe *chorépolitique* de la matière-corps de *Bâtard sauvage*. L'intérêt pour cette approche constitue aussi le germe d'une critique décoloniale pour la démarche chorégraphique de l'*Anticorps*.

¹¹⁴ LEPECKI, André (2016). *Op. cit.*, p. 2 à 5

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 4

Citation originale en anglais: « *The primary principle and first technology binding capitalism and colonialism was that necropolitical invention, the slave* »

Chapitre 3

*

L'Anticorps : Démarche chorégraphique de *Bâtard sauvage*

L'étude des contextes socioculturels brésiliens a constitué la principale stratégie méthodologique pour l'analyse de *Fúria* (2018). Cette approche m'a permis d'acquérir une compréhension épaisse des discours implicites qui irriguent la corporéité dansante, ce qui constitue un axe fondamental pour la démarche chorégraphique de l'*anticorps*. Cette approche s'avère cohérente avec la théorie *corpomídia*, des chercheuses brésiliennes des arts du corps Cristine Greiner¹¹⁶ et Helena Katz¹¹⁷, en soulignant le potentiel communicatif et en mutation permanente du corps. Helena Katz affirme que le corps, à la fois objectif et subjectif, « contamine » l'environnement ainsi que l'inverse. Par conséquent, le corps et l'environnement subissent un processus « co-évolutif¹¹⁸ ». Cette affirmation résonne avec la déclaration d'une des artistes-danseuses de *Fúria*, Valentina Fittipaldi (2020), lors d'un entretien réalisé pour mon étude précédente : « Je pense que l'histoire d'un corps est aussi l'histoire d'un peuple [...]. Je ne crois pas que la danse contemporaine puisse être isolée de la corporéité d'un individu qui a son histoire dans un collectif¹¹⁹ » [Notre traduction]. Karoll Silva (2020), autre des artistes-danseuses de *Fúria*, y ajoute : « Mon corps peut avoir plusieurs lectures, comme la pièce. Mais ma nourriture, dans cette pièce [*Fúria*] en particulier, c'est mon identité comme une femme cisgenre, noire, 'favelée'¹²⁰, brésilienne¹²¹ ». Inspiré toujours par le même principe, *Bâtard Sauvage* a été créé dans le cadre de cette hypothèse, ayant cette fois pour matière-corps mon propre corps-vécu. Autrement dit, les contextes géo-socio-politiques de la corporéité irriguent la danse que nous voyons sur scène. À partir de ce constat des corporéités présentées sur la scène de *Fúria*, un portrait d'identités plus vulnérables dans la société brésilienne a été évoqué, à

¹¹⁶ Cristine Greiner (Brésil) est journaliste, professeure et chercheuse à la Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC. Elle développe ses recherches dans le domaine de la communication, en se concentrant sur les études interdisciplinaires du corps. Elle est partenaire de travail d'Helena Katz, avec qui elle développe le concept *Theorie Corpomídia*.

¹¹⁷ Helena Katz (Brésil) est une philosophe, critique de danse, journaliste culturelle et enseignante au cours de Communication des Arts du Corps et au Programme de Communication et de Sémiotique à PUC-SP.

¹¹⁸ LIMA, Dani. *Corpo, política e discurso na dança de Lia Rodrigues* [Le corps, la politique et le discours dans la danse de Lia Rodrigues] [1^e éd.]. Rio de Janeiro, Brésil: UniverCidade Editora, 2007, p. 56

¹¹⁹ CARDOSO, Roberto. *Op. cit.*, p. 46

¹²⁰ *Favelada* (« favelée »), en portugais brésilien, c'est la façon dont on appelle populairement ceux qui vivent dans la *favela*. Le terme peut être compris de manière péjorative selon la personne qui le dit.

¹²¹ CARDOSO, Roberto. *Op. cit.*, p. 46 et 47

partir d'un cadre racial et socio-économique spécifique issu des contextes d'inégalité sociale et de ségrégation. Comme méthodologie pour creuser les strates plus profondes qui constituaient la corporéité dansante vue dans *Fúria*, j'ai choisi de l'étudier à partir de son insertion urbaine, notamment les *favelas* brésiliennes. Réfléchir à l'homogénéisation historique de la représentation de la *favela*, c'était aussi réfléchir à une homogénéisation historique des corporéités de la *favela*, stéréotypées sous l'imaginaire lié à la saleté, la méchanceté, la criminalité, le désordre¹²².

Ces stéréotypes découlent d'un processus de marginalisation historique imprégné toujours dans les corporéités dissidentes contemporaines, et qui constitue leurs discours implicites et explicites sur la scène. Cela m'a permis d'identifier en profondeur les critiques exprimées tout au long de *Fúria*, que j'ai qualifiées et synthétisées comme des critiques de la déshumanisation, de la réification, du déracinement identitaire et de l'impuissance historiquement imposés aux corporéités marginales et « *favelées* » brésiliennes dès le XVI^e siècle, avec la colonisation du territoire appelé aujourd'hui Brésil. Ces discours implicites découlent donc également de ce contexte, héritage de siècles de destruction des pouvoirs de la corporéité non-européenne. Cette perspective du corps non-européen a été insérée dans un panorama plus large dans *Bâtard sauvage*, remplaçant le corps de la *favela* par une investigation du corps latino et brésilien, historiquement défini, en général, plus par ce qu'il n'a pas ou ce qu'il n'est pas, que par ce qu'il a et ce qu'il est. À la base de ses discours implicites il y a une sorte d'antithèse de l'identité : une corporéité à la fois civilisée et « non-civilisée », humaine et « non-humaine », vivante et « non-vivante », noire et « non-noire », indigène et « non-indigène », puissante et « impuissante », bref, une sorte de « non-identité ». Ce constat a servi de base à la compréhension de la manifestation performative politique singulière de ces corporéités et à l'élaboration de l'*Anticorps*.

1. La performativité politique de l'Anticorps

La corporéité marginale dansante de *Fúria* m'a semblé intégrer l'ambition critique du philosophe français de la danse, Michel Bernard, sur l'emploi traditionnel du mot « corps¹²³ » – qui selon lui représente une idéologie implicite « envahie par le projet

¹²² FERNANDES, Fernando Lannes. « Os discursos sobre as favelas e os limites ao direito à cidade [Les discours sur les *favelas* et les limites du droit à la ville] ». *Revista cidades*. Vol. 2, n. 3, 2005, pp. 2–25

¹²³ Les cinq réductionnismes critiqués par Michel Bernard sur l'emploi traditionnel du mot « corps » : La *perception*, qui est réduite souvent à un simple processus d'*information* au lieu d'être considéré comme un phénomène complexe, issu de « l'expérience aléatoire et ambivalente » ; l'*ex-pression*, réduite à un processus instrumental de *communication*, de pure émission et de transmission

technico-scientifique d'un capitalisme triomphant¹²⁴ » –. Il interroge si choisir le mot « corps », ne serait pas « s'enfermer dans un parfait cercle vicieux¹²⁵ ». Or, cette catégorie traditionnelle du « corps » pourrait bien être remplacée par ce que au défi de Michel Bernard, j'ai alors proposé le terme « *anticorps* » comme une opposition active et performative contre les discours hégémoniques implicites dans la catégorie traditionnelle du « corps », concernant particulièrement les corporéités dissidentes. En ce sens, la proposition terminologique serait une radicalisation sociopolitique et dissidente du terme général proposé par Bernard, « corporéité ».

En rendant leurs discours implicites dans discours explicites et incarnés sur la scène, les corporéités marginales dansantes de *Fúria* affrontaient précisément ce cercle vicieux d'objectivation et homogénéisation du « corps » marginal. Elles affrontaient les pressions hégémoniques qui l'opprimaient, et armaient sa danse de leur force politique (agentivité) pour constituer leur *performativité politique*. D'après Michel Bernard, cette dynamique critique « [...] est bien une réaction et une protection immunitaire contre la vision philosophique que ce concept [traditionnel de 'corps'] véhicule, bref un véritable 'anticorps' au double sens du mot¹²⁶ ». L'interprète se situe donc comme un agent politique et créatif au sein de la pratique chorégraphique. Constatant cette dynamique, je pouvais supposer que la terminologie de l'*anticorps* n'était pas seulement une catégorie sociopolitique conceptuelle, mais une catégorie incarnée [*embodied*] qui pouvait être appliquée au domaine chorégraphique, à une pratique pensée pour et à partir des corporéités dissidentes. La performativité politique de l'*Anticorps* dégage donc un potentiel de transformation sociale, politique et culturelle à travers sa danse, en problématisant les valeurs hégémoniques à partir de l'affirmation positive de sa vulnérabilité sur scène.

L'artiste-danseuse de *Fúria*, Karoll Silva (2020) déclare : « Je pense que [mon corps] est ma matière première, mon combat¹²⁷ ». De cette affirmation, on observe que l'*Anticorps* est un acteur politique, combatif, à la fois l'arme et le champ de bataille même.

de signes, et pas non plus un processus dynamique; l'*action*, comme à un outil de l'adaptation biologique, ce qui rend au corps la fonction de véhicule et de support ; la *pensée*, qui est souvent séparée de ses forces imprévisibles et imaginaires pour être réduite à une « logique organisationnelle d'une programmation technocratique » ; et « la pragmatique matérielle de l'émission et de la poétique de la *parole* », qui est remplacée aussi souvent par les finalités superficielles de la communication de transmission du message. (Michel Bernard, 2001, p. 19)

¹²⁴ BERNARD, Michel. *De la création chorégraphique*. Paris, France : Centre National de la Danse, 2001, p. 20.

¹²⁵ BERNARD, Michel. *Op. cit.*, p. 17

¹²⁶ *Idem.*

¹²⁷ CARDOSO, Roberto. *Op. cit.*, p. 59

Il est surtout motivé par la réaction de révolte aux processus sociohistoriques de domination, ségrégation et invisibilisation : il refuse la *non-identité*, imposée aux corps dissidents, que ce soit par le genre ou la sexualité, la race et l'ethnie, les conditions économiques et géopolitiques, la croyance et la religiosité, les conditions physiques, mentales et de mobilité spécifiques, bref, les corps en non-conformité avec les règles de normalité. En s'inspirant de l'œuvre *Incorpo a revolta*¹²⁸ [J'incarne la révolte] (1967), de l'artiste brésilien Hélio Oiticica¹²⁹, on pourrait dire que l'*Anticorps* réalise exactement l'« incarnation de la révolte ». Valentina Fittipaldi (2020) résonne cette affirmation en disant que la « furie [*fúria*] n'est pas seulement lié à la colère, mais à la révolte, au changement¹³⁰ » [notre traduction]. C'est cette furie que l'*Anticorps* entraîne vers la scène pour danser, elle est la base de sa performativité politique (et furieuse).

L'*Anticorps* semble représenter donc un riche potentiel pour l'étude et la pratique de la danse performative comme approche contemporaine à la fois chorégraphique et politique. En suivant le raisonnement à l'égard du double sens du mot « anticorps », nous pouvons penser à la danse qui en dégage, non pas comme une sorte de cure, mais plutôt comme la manifestation chronique de la maladie dans le corps, de la fièvre (de la furie) la plus élevée, des convulsions et du délire, qui, paradoxalement, représentent le processus de guérison, la pleine lutte du corps contre le virus, la production d'*anticorps*. Comme chez la « danseuse malade¹³¹ », de Tatsumi Hijikata, la maladie fait danser le corps, qui reconnaît ses contextes de contamination à travers la réflexion critique sur la société et qui purge le virus sous forme de mouvement et de danse. Le spectateur, au contact du corps contaminé du danseur, connaît le même processus. La danse peut alors devenir l'épicentre d'une épidémie de « protection immunitaire ».

¹²⁸ « *Parangolé* P15, Cape 11, *Incorpo a Revolta* [J'incarne la révolte] » (1967), Hélio Oiticica. Technique mixte. Brésil. Fruit des expériences d'Hélio Oiticica (1937–1980) avec la communauté de la *favela* de *Mangueira*, à Rio de Janeiro. Les *Parangolés* sont fabriquées à partir de couches de tissus colorés et sont mises en action dans la danse, fondamentale pour sa véritable réalisation : seul le mouvement du public permet de révéler leurs structures. *Parangolé* exprime la complicité de l'artiste avec ceux qui vivent en marge de la société.

¹²⁹ Hélio Oiticica (Brésil, 1937 – 1980). Artiste plasticien, sculpteur, peintre, performer et théoricien, surtout connu pour sa participation au mouvement néoconcret, pour son utilisation novatrice de la couleur et pour ce qu'il a appelé plus tard « l'art environnemental », qui comprenait les *Parangolés* et les *Pénétrables*, comme le célèbre *Tropicália*. Il est considéré comme l'un des artistes les plus importants de l'histoire brésilienne.

¹³⁰ CARDOSO, Roberto. *Op. cit.*, p. 60

¹³¹ « *Yameru Maihime* [Danseuse Malade], le dernier ouvrage de Hijikata, construit un flux de perceptions [...] et de réflexions sur un corps épuisé. [...] Un mouvement chaotique se crée et de nombreux déplacements entre gestes et voix. Hijikata suit dans le texte, la même anti-méthode de ses danses, renversant la grammaire habituelle des mots et des mouvements. » [Notre traduction] (GREINER, Christine, 2017). Disponible sur : <https://www.demolitionincorporada.com/danca-doente> [Consulté le 11 avril 2020]

2. Paramètres chorégraphiques d'application de l'Anticorps

Dans *Choreographing difference*, Ann Cooper Albright (1997) dit : « Ce livre est né de la conviction que la danse contemporaine pourrait éclairer les débats actuels sur la manière dont les identités culturelles sont négociées et incarnées¹³² » [Notre traduction]. Elle affirme que les identités culturelles sont mises en évidence de manière unique à travers la corporéité dansante lorsqu'elles s'articulent autour d'*axes de différence*¹³³ tels que la race, le genre, la sexualité. Dans *Bâtard sauvage*, ces *axes de différence* sont, dans un premier plan, l'identité socioculturelle (observant ironiquement le corps latino et brésilien d'un point de vue hégémonique blanc et eurocentré), et, dans un second plan, l'identité de genre (observant ironiquement le corps *queer* d'un point de vue hégémonique cisgenre et hétérosexuel). L'auteure conclut en disant : « C'est par l'acte de chorégraphier ces différences que les danses dont je parle dans ce livre mobilisent les identités culturelles, les libérant de leurs amarres trop déterministes tout en révélant leur terrain somatique¹³⁴ » [Notre traduction]. Motivé par cette déclaration, je me suis intéressé à la manière dont ces discours implicites socioculturels pourraient être exprimés (et lus) à travers l'*Anticorps* dans l'œuvre chorégraphique. Dans le cadre de cette recherche, ces *axes de différence* sont compris précisément comme ce qui caractérise l'*Anticorps* et qui, plus loin, sera interprété à travers le prisme de la vulnérabilité. Les *axes de différence* dialoguent directement avec la « dissidence » – ou les *singularités* (André Lepecki, 2016) – en ce qui concerne son incompatibilité avec les valeurs hégémoniques (raciales, économiques, culturelles, sexuelles, *etc.*). À la lumière de ses déclarations, on peut conclure que chorégraphier la corporéité dissidente est aussi un acte politique qui permet la libération de ces amarres trop déterministes (Ann C. Albright, 1997).

D'après Volmir Cordeiro (2018), la « marginalité — mot voisin de la précarité [et de la dissidence] — soulève des problèmes chorégraphiques qui se réfèrent surtout à la

¹³² ALBRIGHT, Ann Cooper. *Choreographing Difference. The Body and Identity in Contemporary Dance*. New England : Wesleyan University Press, 1997, p. xiii

Citation originale en anglais : « [...] *This book grew out of a conviction that contemporary dance could shed light on the current debates about how cultural identities are negotiated and embodied.* »

¹³³ La danseuse et chercheuse Ananya Chatterjea appelle de cette manière les « différences » dont parle Ann C. Albright.

CHATTERJEA, Ananya. « Reviewed Work: *Choreographing Difference: The Body and Identity in Contemporary Dance* by Ann Cooper Albright [Travail révisé : Chorégraphier la différence : Le corps et l'identité dans la danse contemporaine de Ann Cooper Albright] ». *Dance Research Journal*, v. 31, n. 1, 1999, p. 118. [En ligne] Disponible sur: www.jstor.org/stable/1478318 [consulté le 15 mai 2021].

¹³⁴ ALBRIGHT, Ann Cooper. *Op. cit.*, p.xiii

Citation originale en anglais : « *It's through the act of choreographing these differences that the dances I discuss in this book mobilize cultural identities, unleashing them from their overly deterministic moorings while at the same time revealing their somatic ground.* »

façon dont les œuvres fabriquent les conditions permettant qu'un marginal danse avec consistance et force critique¹³⁵ ». Inspiré aussi par cette affirmation de Volmir Cordeiro et sur la base de la performativité politique, je prends l'*Anticorps* comme un moyen de découvrir comment les *axes de différence* génèrent des problèmes et des solutions chorégraphiques tout aussi spécifiques. Quelles conditions chorégraphiques peuvent être fabriquées pour que l'*anticorps* danse avec consistance et force critique ? Dans le cadre de la présente recherche en création, cette question a trouvé une réponse beaucoup plus profonde (comme on le verra dans les chapitres suivants), mais les premières pistes trouvées précédemment ont déjà permis de définir quelques paramètres formels utiles à la pratique chorégraphique.

Dans le cadre de ma recherche de M1, j'ai proposé donc des catégories générales pour procéder l'analyse chorégraphique. Je me concentrerai particulièrement sur trois : le sens (y compris la motivation pour la danse et la dramaturgie elle-même), le mouvement (y compris le ou les corps dans l'espace) et la présence scénique. Ces éléments ont été inspirés par les études de Rudolf Laban, par les exercices de partition dans le cadre du cours *Corps en scène* — animé par Gretchen Schiller dans le Master 1 — et aussi par mon expérience en tant qu'artiste chorégraphique. J'ai proposé également d'approfondir chacune de ces catégories avec des qualités dérivées d'autres notions¹³⁶, notamment l'« orchésalité » (Michel Bernard, 2001) et *performativité* (Josette Féral, 2013). J'ai proposé alors quelques caractéristiques de l'*Anticorps* afin de le transformer en un outil chorégraphique singulier. Compte tenu de sa politique intrinsèque, j'ai qualifié son sens (sa motivation et / ou sa dramaturgie) de « politique¹³⁷ ». Vis-à-vis de l'hétérogénéité de son mouvement (ou de son corps dans l'espace), j'ai proposé de le qualifier de « métissé¹³⁸ ». Enfin, en raison des critiques qu'il incarne, j'ai proposé de qualifier de « dérangeante¹³⁹ » la présence scénique de l'*Anticorps*. Chacune de ces catégories compose donc un paramètre pour l'analyse et création chorégraphique à partir de l'*Anticorps*.

¹³⁵ CORDEIRO, Volmir (2018), *op. cit.*, p.21

¹³⁶ Pour plus de détails sur chaque catégorie, voir le chapitre 7 (p. 61) du mémoire de Master 1. (CARDOSO, Roberto. *Op. cit*)

¹³⁷ « Sociopolitique » : ce qui « concerne la société dans ses rapports avec la politique ». Source : CNRTL, « Sociopolitique » in *Centre national de ressources textuelles et lexicales - CNRTL* [En ligne]. Disponible sur : <https://www.cnrtl.fr/definition/sociopolitique> [consulté le 15 juin 2020]

¹³⁸ « Métissée » : ce qui « qui résulte du mélange de choses différentes ». Source : CNRTL, « Métisse » in *Centre national de ressources textuelles et lexicales - CNRTL* [en ligne]. Disponible sur : <https://www.cnrtl.fr/definition/m%C3%A9tisse> [consulté le 30 juin 2020]

¹³⁹ « Dérangeant » : ce qui « déplace ce qui était rangé », qui « quitte une trajectoire prévue », qui « trouble dans sa façon d'être, de penser ». Source : CNRTL, « Dérangeant » in *Centre national de ressources textuelles et lexicales - CNRTL* [en ligne]. Disponible sur : <https://www.cnrtl.fr/definition/d%C3%A9ranger> [consulté le 30 juin 2020]

2.1. *Sens et dramaturgie – Motivation « politique »*

L'aspect « politique » de l'*Anticorps* est ce qui « explique le faire¹⁴⁰ » (Josette Féral 2013), la pulsion auto-affective ou auto-réflexive du sens, de la motivation et/ou de la dramaturgie. Cette phase semble être la première et l'une des plus importantes pour chorégraphier l'*Anticorps*. Dans le « politique » est ancré l'engagement personnel de l'interprète pour la réflexion sur le processus créatif, la proposition de mouvement et la (re)création de la chorégraphie. Dans cet aspect se trouve ce que Rudolf Laban appelle les « questions intérieures » [*inner questions*¹⁴¹], qui caractérisent le danseur en tant qu'individu ou caractérisent les intentions d'un rôle ou d'un personnage.

Rudolf Laban suggère ces interrogations pour illustrer ces « questions intérieures » : « Qu'est-ce que je veux dans la vie ? Et dans la pièce ? Et dans la scène ? À qui ou à quoi ?¹⁴² » [Notre traduction]. Ces questions établissent une base de motivation intérieure qui va irriguer la danse à venir, et qui aidera à tisser les sens et/ou la dramaturgie. Selon Rudolf Laban, la confrontation de ces questions avec des obstacles intérieurs et externes ou des résistances [*inner and outer obstacles* ou *resistances*¹⁴³] serait précisément le déclencheur de l'action, du mouvement, de cette danse de l'*Anticorps*. Ces obstacles ne peuvent être perçus qu'à travers la prise de position critique de l'interprète par rapport aux réponses qu'il trouve à ses « questions intérieures ».

Dans cette phase, le processus de conscientisation passe invariablement par la reconnaissance des aspects de **vulnérabilité** du performeur face aux schémas normatifs socioculturels. Toujours selon Rudolf Laban, ce positionnement critique susciterait de nouvelles questions telles que : « Comment (y faire face) ? Quels moyens utiliser ? Quand (l'affronter) ? Où ? Pourquoi ? Qui suis-je et qu'est-ce que je veux faire apparaître ?¹⁴⁴ » [Notre traduction], qui déclenchera la nécessité d'agir (agentivité), de se mettre en mouvement. Ce processus de prise de conscience attribue une autonomie à l'interprète, lui permettant de s'approprier du matériel chorégraphique et d'occuper les *espaces vides* de la chorégraphie avec son attitude critique, toujours en cours, qui garantit le caractère performatif de sa présence scénique.

¹⁴⁰ FÉRAL, Josette. *Op. cit.*

¹⁴¹ HODGSON, John. « Context and content of main works in English » [p. 135–163] in *Mastering movement : the life and work of Rudolf Laban*, New York, États-Unis : Routledge, 2001, p.159

¹⁴² *Ibid.*, p.160

¹⁴³ *Idem.*

¹⁴⁴ *Idem.*

2.2. *Mouvement – Pulsion externalisée « métissée »*

Le corps et le mouvement sont traités de manière hybride, « métissée », en mélangeant des techniques, des esthétiques, des langages et des matérialités. La prise de conscience issue des questions intérieures, composée de facteurs conscients et subconscients, générerait des « pulsions externalisées », traduites justement par l'action, le mouvement et la danse. Rudolf Laban affirme que les « pulsions externalisées » sont « motivées par les attitudes intérieures subconscientes et qui nous activent dans les actions conscientes¹⁴⁵ » [Notre traduction]. À la lumière des discours implicites précédemment mentionnés, on peut supposer que cette attitude intérieure pour la corporéité dissidente est pleine de paradoxes sociohistoriques et psychosociaux, issus de la tension entre dissidence et normativité. Par conséquent, ses pulsions externalisées refléteront également ce système « métissé » de paradoxes comme une forme d'agentivité kinesthésique. On peut donc supposer que les premières créations de mouvement de l'*Anticorps* découlent souvent d'une démarche d'affirmation des aspects de vulnérabilité identitaire.

Si cette « action » (« faire », Josette Féral, 2013) de l'*Anticorps* est caractérisée pour être « métissée », par conséquent, la chorégraphie doit mettre l'accent sur la polyphonie et l'hybridation de son corps. Comme la motivation de l'*Anticorps* est avant tout la réflexion critique sur le monde et l'action critique par la danse, le purisme technique et l'esthétisme semblent céder leur place à la multiplicité des façons d'incarner cette révolte. La corporéité dansante se manifeste souvent de manière précaire, ou quotidienne, voire fonctionnel et non spectaculaire. L'hybridité et la polyphonie se manifestent aussi à travers une démarche interartistique, mêlant la danse, le théâtre, les arts plastiques, la littérature, la vidéo et la *performance* de manière indisciplinée. Ainsi les performeurs ré-élaborent constamment les logiques de la scène et les notions de corps. Sa performativité « métissée » se manifeste par la négociation avec ces différentes logiques que la perspective interartistique permet à sa performance. Ce phénomène peut être interprété à partir de ce que Volmir Cordeiro (2018) appelle la « *puissance de métamorphose* », que façonne la corporéité dansante « en tant que corps en action, disponible et mobilisé par différents états¹⁴⁶ ». Cette perspective agit comme un grand kaléidoscope kinesthésique qui nécessite une plasticité corporelle tout aussi importante.

¹⁴⁵ HODGSON, John. *Op. cit.*, p.160

¹⁴⁶ CORDEIRO, Volmir. *Ex-corporo*, « collection Carnets ». Pantim : Centre National de la Danse – CND, 2019, p. 27

2.3. *Présence scénique – Présence « dérangement »*

Comme l'aspect « politique », l'aspect « dérangement » semble être l'un des plus importants pour chorégraphier l'*Anticorps*, puisque c'est lui qui permet au performeur d'établir l'œuvre comme un *événement*¹⁴⁷, permettant la génération de nouvelles *subjectivités politiques* (Jacques Rancière, 2007) et l'affectation sensible¹⁴⁸. Cette présence « dérangement » maintient l'interprète dans une tension attentive pour que les *espaces vides* de la chorégraphie soient constamment mis à jour et complexifiés. Elle permettra aux discours de conserver une ambiguïté importante. Cette présence s'appuie sur la motivation politique et sur la pulsion métissée pour constituer la manière d'« être » (Josette Féral 2013) de l'*Anticorps* sur scène. À partir du *processus à double sens* [*two-way process*]¹⁴⁹ de Rudolf Laban, l'expérience de l'interprète avec la danse établira nécessairement de nouvelles « questions intérieures », générant une nouvelle relation politique et relançant tout le processus. Cet engagement est l'une des responsables de l'effet « dérangement », puisqu'il irrigue la danse d'une sorte d'étrangeté, avec un esprit combatif ou ironique, avec une capacité de « déplacer ce qui était rangé¹⁵⁰ ». C'est dans cet aspect que s'inscrit ce qu'André Lepecki appelle précisément la *singularité*, comme ce « porteur d'étrangeté »:

[...] le mot « singularité » est utilisé de manière très précise. Il n'est pas synonyme d'« unique », de « particulier », de « singulier », et encore moins d'« individuel ». La singularité est plutôt « irréductible, et donc porteuse d'étrangeté » [...]. Essentiellement coextensive à l'étrangeté, la singularité est toujours productrice de « multiplicité », de « complexité », de « bifurcations », d'embardees imprévues qui impliquent toutes les dimensions du réel¹⁵¹. [Notre traduction]

Ann Cooper Albright (1997) affirme que cette danse, qui refuse de rentrer dans des catégories identifiables, provoque délibérément un glissement des notions d'identité, un processus de négociation constante alors que le corps dansant se fraye un chemin à travers

¹⁴⁷ LEPECKI, André (2016). *Op. cit.* p. 7

¹⁴⁸ André Lepecki explique ces événements : « La complexité multiple contenue et libérée dans et par les singularités au moment de leur actualisation est ce qui fait qu'une singularité est toujours l'expression d'un événement » [Notre traduction] (LEPECKI, 2016, p.7) Citation originale en anglais : « *The multiple complexity contained and released in and by singularities at the moment of their actualization is what makes a singularity always the expression of an event* »

¹⁴⁹ HODGSON, John. *Op. cit.*, p.160

¹⁵⁰ CNRTL, « Déranger » in *Centre national de ressources textuelles et lexicales – CNRTL* [en ligne]. Disponible sur : <https://www.cnrtl.fr/definition/d%C3%A9ranger> [consulté le 30 juin 2020]

¹⁵¹ LEPECKI, André (2016). p. 6

Citation originale en anglais: « [...] the word "singularity" is used in a very precise way. It is not synonymous to the "unique," to the "particular," to the "singular," and even less to the "individual." Rather, singularity is "irreducible, and therefore, a bearer of strangeness" as philosopher of art Georges Didi-Huberman proposes [...]. As essentially coextensive with strangeness, singularities are always producers of "multiplicity", "complexity", "bifurcations", and unanticipated swerves that implicate all the dimensions of the real. »

le spectacle. « [...] une identité performative changeante est néanmoins vécue comme une [identité] incarnée de manière variée, mais continue¹⁵² » [Notre traduction]. Cette présence « dérangeante » résulte donc aussi de cette instabilité, plaçant le performeur dans cette négociation dans l'ici et maintenant du spectacle. Ces caractéristiques de l'*Anticorps* lui attribuent par conséquent une présence scénique qui ne peut être classée immédiatement, et qui reste en constante mutation et contradiction, la rendant extrêmement impalpable et ambiguë même si elle est extrêmement concrète. La présence « dérangeante » de l'*Anticorps* est guidée par le plaisir d'incarner cette révolte et se faire visible.

¹⁵² ALBRIGHT, Ann C. *Op. cit.*, p. 10

Citation originale en anglais: « [...] a shifting performative identity is nonetheless experienced as a variously, yet continuously, embodied [identity] . »



PARTIE 2

*

Expérimentation et récolte :

L'étude pratique de l'*Anticorps*
dans la création chorégraphique

Chapitre 4

*

Ressources pour l'étude pratique en studio

Le but initial de cette recherche en création était de tester l'*Anticorps* de manière pratique et incarnée [*embodied*], en l'insérant dans un processus de création chorégraphique et en y situant mon propre corps-vécu comme matière politique et performative. Dans ce chapitre, on situera les études pratiques sur l'*Anticorps* dans un ensemble de stratégies adoptées pour cette recherche en studio. Celles-ci sont ancrées dans la démarche interartistique et justifiées par le dialogue entre image, corps et politique. Elles s'articulent principalement entre le *mouvement*, *l'écriture* et *le dessin*. On les rassemblera en tant que *ressources d'expression multimodale*. Parmi les stratégies figurent aussi certaines pratiques visant spécifiquement à préparer et à sensibiliser le corps à la pratique du mouvement, qui seront décrites dans un second temps.

Ces stratégies établissent un dialogue profond avec la pratique artistique d'Anna Halprin, dont les méthodologies de travail sont caractérisées par « [...] le transfert fluide, en constante évolution, entre les médias de la peinture, de la danse et de l'écriture [...] »¹⁵³ » [Notre traduction]. J'évoque notamment la notion de « Processus de visualisation psychokinétique » [*Process of psychokinetic visualisation*] d'Anna Halprin, qui se déroule en trois étapes séquentielles, *l'imagination*, la *visualisation* et la *traduction du mouvement*. L'étape de *l'imagination* « est la voie d'accès aux images internes, et commence par l'ouverture des sens¹⁵⁴ » [Notre traduction]. Dans l'étape de *visualisation*, ces images internes deviennent visibles par la pratique du dessin ou de la peinture, dont le but principal « [...] devrait être de libérer la tête des jugements, afin d'être dans une situation d'ouverture face aux images qui se présentent¹⁵⁵ » [Notre traduction]. La *traduction du mouvement* s'appuie sur des « questions » posées à l'image, notamment à ses « motifs graphiques ». La tâche dans cette étape consiste à danser la question, pas la réponse. Le

¹⁵³ WITTMANN, Gabriele; SCHORN, Ursula; LAND, Ronit. Anna Halprin: Dance – Process – Form [Traduction de Anne Oppenheimer], London & Philadelphia: Jessica Kingsley Publishers, 2015, p. 20
Citation originale en anglais: « [...] *the fluid, constantly changing transfer between the media of painting, dancing and wiring* [...] »

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 71

Citation originale en anglais: « *Imagination is the pathway to the internal images, and begins with opening up the senses* »

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 72

Citation originale en anglais: « *The crucial objective in the visualization process should be releasing the head from judgements, in order to be in a statue of openness when encountering the images that present themselves.* »

danseur « laisse les questions [le] conduire intuitivement au mouvement, sans savoir où [il] est conduit¹⁵⁶ » [Notre traduction]. Ces notions aident à comprendre comment l'interaction entre le dessin, l'écriture et le mouvement s'est produite tout au long du processus de création de *Bâtard Sauvage*, tant dans la première phase, d'expérimentation et de récolte, que dans la seconde, de sélection et de composition. Les ressources et les pratiques décrites ci-dessous mettent en évidence cette relation et ont été utilisées dans le studio afin de permettre des procédures similaires à celles décrites dans le *Processus de visualisation psychokinétique*. Cependant, il est important de souligner que l'on peut constater une différence fondamentale concernant la séquentialité de ces étapes. Dans cette recherche en création, les *ressources multimodales* et les pratiques corporelles ont été appliquées à partir de logiques plus flexibles. Par ailleurs, étant donné que les pratiques d'Anna Halprin visent généralement l'expérimentation en collective, les manières d'interroger l'image étaient elles aussi différentes, abordant également des questions qualitatives dans le contexte solo.

Dans l'ouvrage *Anna Halprin : Dance - Process – Form* (2015), les auteurs affirment que ce sont les enfants qui ont inspiré Anna Halprin à allier danse et dessin. Ils évoquent l'aisance et le naturel avec lesquels les enfants s'appuient généralement sur la pratique de la peinture et du dessin pour traduire le monde. Les adultes, par contre, « ont souvent perdu l'état joyeux et insouciant et ont besoin d'être aidés et encouragés à exprimer leurs expériences de la danse et du corps en couleurs et en formes¹⁵⁷ » [Notre traduction]. En ce sens, en utilisant le dessin comme l'une des principales ressources pour la recherche en studio, je nourris également ma pratique chorégraphique et académique de cet « esprit joyeux et insouciant ». Le dessin se révèle être une ressource *affective-cognitive* (SARTRE, 1996, p. 102) pour la recherche, à la fois subjective et objective.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 75

Citation originale en anglais: « *She lets the questions lead her intuitively into movement, without knowing where she is being led.* »

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 72

Citation originale en anglais: « *Adults have often lost the joyous, carefree state and need to be assisted and encouraged to express experiences of dance and the body in colour and shape* »

1. Ressources d'expression multimodale : le dessin, le texte et le mouvement

Le terme *multimodalité* renvoie à la reconnaissance du fait que la représentation et la communication s'effectuent par l'utilisation de médias – ou *modes* – multiples. Avec l'avènement de l'internet, par exemple, cette multimodalité devient encore plus évidente, articulant de nombreux médias, tels que l'image, le son et le texte. La multimodalité est issue de domaines de recherche tout aussi hétéroclites au cours des vingt dernières années, de sorte qu'elle est utilisée dans le cadre de différentes approches, associées aux arts, aux sciences humaines et sociales et à la technologie¹⁵⁸. Dans l'ouvrage *Translation and multimodality* (2020), elle est utilisée comme un angle d'attaque pour penser les processus de *traduction*. Les auteurs expliquent qu'aujourd'hui, le terme *traduction* a dépassé les frontières linguistiques et est compris de manière plus large, comme « [...] le transfert de sens *entre différents modes et également au sein d'un même mode*¹⁵⁹ » [Notre traduction]. C'est donc sur cette procédure du *transfert* que repose l'utilisation de la multimodalité par les auteurs. Le sémioticien australien Gunther Kress soutient cependant que le mot *traduction* peut être un terme trop vague et trop large, et propose plutôt le terme *transduction* comme vocabulaire analytique plus approprié pour se référer au « déplacement du sens d'un mode à l'autre [...] »¹⁶⁰. C'est également dans ce principe que les *ressources de l'expression multimodale* sont ici contextualisées. Leur multimodalité se justifie non seulement par l'utilisation de différents *modes* pour la création et l'expression, mais aussi par la notion de *traduction* – ou de *transduction* – qui semble être imbriquée dans les procédures de transfert entre le mouvement (corps), le dessin (image) et l'écriture (politique). Ces deux derniers remplissent à la fois le rôle de doubles du corps (miroirs) et de dispositifs d'agencement [*scoring*] du mouvement dans l'étude de l'*Anticorps*.

Comme support matériel des dessins et des écritures, j'ai utilisé deux cahiers. Le principal – le *carnet de bord* (format A3 (297x420mm), avec des feuilles blanches de 140g/m²) – était utilisé pour des études pratiques à l'intérieur du studio, tandis que l'autre – le *carnet de lecture* (format A4, avec des feuilles blanches de 75 g/m²) – était utilisé de manière plus objective pour l'articulation et la réflexion sur les sources théoriques et

¹⁵⁸ BORJA, Monica; TOMALIN, Marcus. « Introduction » in *Translation and multimodality: beyond words* [Ed. de Monica Boria; Ángeles Carreres; Mara Noriega-Sánchez & Marcus Tomalin]. New York: Routledge, 2020, p.11

¹⁵⁹ *Ibid.*, p.5

Citation originale en anglais: « [...] *meaning transfer across different modes and also within the same mode.* »

¹⁶⁰ *Idem.*

Citation originale en anglais: « *Transduction could be used to refer to the moving of meaning from one mode to another [...]* »

bibliographiques. Les matériaux y utilisés étaient principalement des feutres et des stylos à encre de Chine. Le crayon graphite, le stylo à bille, le pastel sec et l'aquarelle ont également été utilisés, ainsi que d'autres techniques hybrides, comme le collage¹⁶¹. La plupart des études de mouvement ont été réalisées dans le *Somatic Lab*, un studio de danse de 80 m² situé dans la MaCI - Maison de la Création et de l'Innovation.

Chaque session en studio consistait d'abord à prendre le carnet de bord dans le sac à dos, à le poser sur le sol et à l'ouvrir. Entre ou après les expérimentations de mouvement, je me mettais devant le carnet pour y tracer ce qui était nécessaire, dans une tentative de réexaminer ou d'élargir l'expérience du mouvement par le dessin (ou le texte). La chercheuse et artiste Tamarin Norwood analyse les processus de dérivation entre l'écriture et le dessin comme des formes de traduction multimodale, générant des méthodes hybrides – *interartistiques* – comme ce qu'elle a appelé « *writing drawingly* », qu'on pourrait peut-être traduire comme « écriture dessinée ». Dans cette méthode, elle fusionne les deux pratiques pour éveiller dans l'écriture des qualités qui sont ontologiquement liées au dessin. Elle s'attarde particulièrement sur le dessin comme moyen d'investigation d'un « objet » par le biais de *digressions*. Il s'agirait d'interruptions dans le regard généraliste porté sur cet « objet ». Elles génèrent une observation détaillée et épaisse, puisque pour représenter sur papier le corps entier d'un modèle vivant, il faut d'abord dessiner les articulations de ses doigts et ses rides, par exemple.

Il fallait suivre chaque détail de ces interruptions jusqu'à ce qu'elles cèdent la place à la digression suivante et à la suivante, et ce n'est qu'ainsi qu'une image de mon objet - en dessin comme en écriture - s'est progressivement dessinée sur la page¹⁶². [Notre traduction]

Dans cette investigation profonde, ces digressions génèrent de nouvelles possibilités dont la découverte progressive de l'« objet » devient visible sur le papier, comme les traces d'une « force formatrice » [*formative force*¹⁶³] du dessin. En nous

¹⁶¹ À un certain moment du processus d'expérimentation, l'installation de la caméra vidéo avec le trépied est également devenue partie intégrante de ces habitudes, pour enregistrer les expérimentations, de sorte que la vidéo configure aussi un élément multimodal dans le studio. Cependant, en raison de la prédominance du texte et de l'image parmi les procédures de création, je ne me pencherai pas sur cet aspect.

¹⁶² NORWOOD, Tamarin. « Writing drawingly: a case study of multimodal translation between drawing and writing » in *Translation and multimodality: beyond words* [Ed. de BORJA, Monica; CARRERES, Ángeles; NORIEGA-SÁNCHEZ, Mara; TOMALIN, Marcus]. New York: Routledge, 2020, p.180

Citation originale en anglais: « Every detail of these interruptions needed following along their length until they gave way to the next digression and the next, and only in this way did a picture of my object – in drawing as in writing – gradually take shape on the page. »

¹⁶³ *Ibid.*, p.179

Citation originale en anglais: « This enquiry and gradual encounter is played out on the surface of the page, the “formative force” of each exploratory venture leaving on the page a visible record: a material concretion of the process that formed it. »

appuyant sur les réflexions de Tamarin Norwood, nous pouvons affirmer que le dessin, en tant que *ressource d'expression multimodale* dans la création de *Bâtard sauvage*, sert de dispositif d'investigation profonde du corps et du mouvement. La pratique du dessin permet des *digressions* qui laissent place à de nouvelles possibilités sur le mouvement. On pourrait donc, de manière analogue, penser à une sorte de « dessiner chorégraphiquement » comme méthode située dans cet interstice entre les deux pratiques. Cette découverte progressive de l'objet¹⁶⁴ renforce également les liens entre le dessin et la danse, ainsi que l'image comme une partition (*Score*) pour l'improvisation. Simoni Forti, par exemple, après avoir passé la journée à dessiner, dansait à partir de la mémoire et de la sensation de ces dessins : « Je pense que les dessins m'aident vraiment à être présente, à intégrer le tout et à me l'approprier [...]»¹⁶⁵.



Image 27. Détail du carnet de bord A - Étude pratique sur le système immunitaire.

Le mouvement devient, lui aussi, l'observation profonde de cette partition, pleine de digressions qui ouvrent de nouvelles possibilités. Dans la démarche individuelle - en solo -, le dessin devient aussi un dispositif chorégraphique qui permet à l'artiste-chercheur de se positionner à la fois comme le corps qui danse et l'œil qui observe. Le dessin, comme externalisation imagée de l'expérience interne du mouvement, devient la trace par laquelle on prend un recul objectif, utile à l'analyse et à la composition. Par exemple, on pourrait dessiner un corps d'une manière à *traduire* visuellement la sensation kinesthésique d'une expérimentation de mouvement particulière. A partir de ce dessin, on pourrait ensuite définir les mots « fondre » ou « tremblement » pour créer une troisième compréhension à partir de la somme du mouvement et du dessin (image 27). De cette façon, l'action « fondre » intègre le répertoire de partitions pour la danse, synthétisée à l'aide de l'image. Dans cette procédure, le mouvement a été

¹⁶⁴ Tamarin Norwood explique : « Comme l'observe Jean-Luc Nancy, l'objet d'un dessin se cherche et se trouve progressivement à travers la formation graduelle de son image sur la page [...]. Par ce processus, écrit-il, on arrive à une idée de l'objet qu'on n'avait pas formée et qu'on n'aurait pas pu former avant le début du dessin. » [Notre traduction] (NORWOOD, 2020, p. 179)

Citation originale en anglais: « As Jean-Luc Nancy observes, the object of a drawing is sought and gradually found through the gradual formation of its image on the page. Through this process, he writes, one arrives at an idea of the object that one had not formed and could not have formed before the drawing began. ».

¹⁶⁵ BENOIT, Agnès. Op. cit. p. 156

traduit en dessin, qui a ensuite été traduit en mot, pour ensuite être traduit à nouveau en mouvement. Cependant, cette fois-ci, le mouvement s'inscrit dans une logique chorégraphique déclenchée par la définition de la commande « fondre ». On peut constater que tant les images résultantes que le traitement expressif du tracé ont servi de données pour le développement de cette procédure chorégraphique.

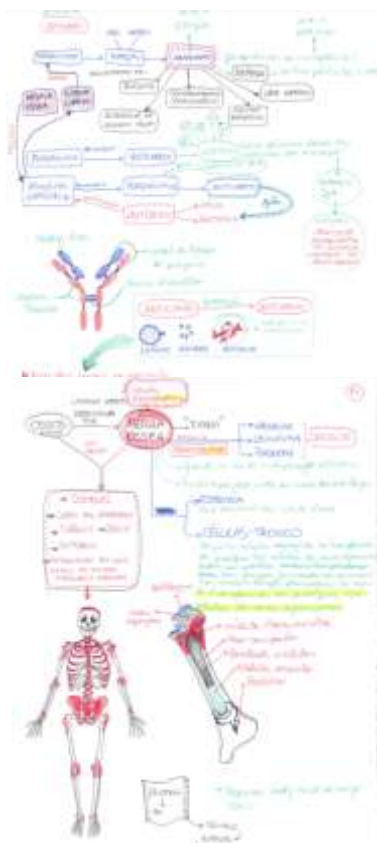


Image 28. Détails du carnet de lecture, avec des notes, des dessins et des schémas.

Les dessins étaient souvent accompagnés de ces petites notes, de mots-clés ou de textes plus importants, afin de traduire par des mots un aspect conceptuel, poétique ou politique lié à l'image et au corps. Les mots ont permis d'identifier et de nommer des couches jusqu'alors cachées, révélant aussi des liens avec les références bibliographiques et les rendant disponibles pour une utilisation consciente dans la recherche en création. En raison de sa fonction essentiellement discursive et critique au sein de ces processus de dérivation et de transduction, le texte était plus directement associé à la fonction politique, complétant le trépied *image-corps-politique*. Ces textes sont le reflet du contexte multilingue dans lequel ils s'inscrivent, ayant été élaborés principalement en portugais (ma langue maternelle), mais aussi en français et en anglais. En plus des dessins qui ont aidé à la compréhension et à la visualisation de certains concepts, les schémas ont été un outil imagé crucial (voir l'exemple de l'image 28).

De même que l'« objet » se découvre progressivement sur la page blanche du dessin et de l'écriture, j'ai utilisé l'approche de l'improvisation pour essayer de transformer le studio en double de cette page. Les expérimentations de mouvement ont été réalisées dans la logique des *laboratoires* (p.47), structurés à partir de questions initiales à être investiguées en studio à partir de *protocoles d'action*. Chaque laboratoire de mouvement était généralement précédé d'une préparation corporelle élaborée en fonction des besoins de l'expérimentation qui allait suivre. De cette manière, nous pouvons identifier une organisation générale de chaque session, mise en place afin de potentialiser les études pratiques basées sur le mouvement.

1.1. Préparation du corps pour le mouvement

Après avoir ouvert mon carnet de bord, je m'allongeais sur le sol, parfois avec de la musique, parfois sans. Je fermais les yeux et me contentais de respirer, en essayant de reconnaître et d'identifier ce que je ressentais ce jour-là en particulier et comment cet état pouvait conduire et contribuer à mon expérimentation à venir. Ce moment m'a aidé à me débarrasser des inquiétudes excessives de l'extérieur et à construire un état de présence plus attentif à mes paysages intérieurs [*innerlandscape of the dancer*¹⁶⁶]. Dans le cadre des *Processus de visualisation psychokinétique* d'Anna Halprin, ce moment pourrait être inséré dans la logique de l'étape d'*imagination*, en particulier lorsque les thèmes liés à l'expérimentation de la session étaient déjà présents sous forme d'images mentales. Dans ces moments, il était important de ne pas abandonner complètement un certain état de corps quotidien. Je n'étais pas intéressé par la création d'une qualité de présence et de mouvement radicalement séparée du « corps de tous les jours et de tout le monde ». Il me semblait important d'essayer de m'éloigner de l'idée de construire un « corps neutre » pour lancer la pratique.

Dans ce principe d'être conscient de mon paysage intérieur à chaque session, il y avait aussi le but d'« ouvrir [mon] attention à l'instant présent¹⁶⁷ ». Il y avait des jours donc où ce rituel était radicalement différent, peut-être pour tenter de mobiliser des dynamiques différentes ou pour profiter d'une énergie particulièrement poignante qui pouvait se présenter ce jour-là. J'essayais d'entrer dans le studio sans savoir ce que j'allais y trouver. Parfois, je me mettais simplement à y marcher en cercle. Cette marche peut s'inscrire dans ce que Gonçalo M. Tavares appelle les *pensées mobiles* [*pensamentos móveis*¹⁶⁸], le carburant pour faire jaillir les idées par le mouvement. Parfois, la marche se transformait en course et le désir était de commencer la séance avec le corps déjà en pleine activité. Chaque jour apportait de petites variations au rituel du studio, aussi parce que depuis le début du processus d'expérimentation, il me semblait important de ne pas concevoir l'espace du studio comme un espace productiviste. J'ai très vite compris qu'il était important de débarrasser cet espace de la logique de l'obligation et de l'efficacité, même si la rigueur de la recherche était toujours présente. Certaines expériences ne donnent aucun résultat et cela, c'est une partie fondamentale du processus. En termes de perception,

¹⁶⁶ WITTMANN, Gabriele; SCHORN, Ursula; LAND, Ronit. *Op. cit.*, p. 71

¹⁶⁷ TUFNELL, Miranda; CRICKMAY, Chris. *Corps, Espace, Image*. Bruxelles: Contredanse, 2014, p. 46

¹⁶⁸ TAVARES, Gonçalo M. *Op. cit.*, p. 247

l'improvisation était souvent un entraînement de cette attention. Une fois dans le studio, il fallait mobiliser cette écoute sensible au silence et à l'immobilité, dans lesquels « [...] nous ressentons l'espace tel une absence, un intervalle ou un rapport entre les choses¹⁶⁹ ».

Même avec les petites ou grandes variations, la plupart du temps, cependant, j'ai donc structuré ma préparation en cinq parties : relaxation/concentration, mobilisation articulaire, étirement, renforcement/endurance et mobilisation/réchauffement. Après le moment de respiration et de concentration allongé sur le sol, je commencerais donc de petits mouvements, en m'étirant doucement, puis en lubrifiant les articulations par le biais de mouvements légers, en mobilisant les épaules, l'articulation de la hanche, les poignets, les chevilles et les genoux, toujours sur le sol. Je commençais alors des étirements plus intenses des groupes musculaires que je sens souvent plus tendues, comme le bas du dos et la partie postérieure des jambes, ainsi que d'autres régions qui nécessitaient plus d'attention le jour même ou en fonction du type de mouvement que je voulais étudier ensuite. Les exercices de renforcement musculaire étaient principalement axés sur l'activation du centre et la protection de certaines articulations, car, en raison d'une laxité ligamentaire, j'ai une prédisposition à me blesser dans ces zones. Les exercices consistaient à faire des pompes à la cheville debout en répétant des élevés, des squats, des pompes et des sit-ups, ainsi que des mouvements rapides et répétitifs avec les bras levés en croix en se concentrant sur le groupe musculaire des épaules. L'étape de mobilisation et d'échauffement dépendait entièrement de ce que j'avais l'intention d'étudier au cours de la séance de travail. Un protocole d'action basé sur l'épuisement ou sur des mouvements forts et soudains exigerait que tout mon corps soit bien échauffé, alors que l'expérimentation avec un objet, par exemple, pourrait exiger plutôt une préparation centré sur l'attention et le contrôle de mouvement bien plus que l'intensité et la force.

Après cette préparation, je me sentais souvent plus disponible à tester et à expérimenter les protocoles d'action, qui étaient destinés à étudier les problématiques mineures soulevées au cours de la recherche sur l'*Anticorps*.

¹⁶⁹ TUFNELL, Miranda; CRICKMAY, Chris. *Op. cit.*, p. 99

Chapitre 5

*

Protocoles d'action pour l'*embodiment* de la recherche

Dans cette partie, on entreprendra une méthodologie rétrospective pour reconstruire le raisonnement qui a conduit les études pratiques sur l'*Anticorps* dans la création chorégraphique. Celles-ci sont composées à la fois de logiques intentionnelles et de découvertes fortuites qui relèvent des ressources mises en place pour la pratique en studio, transformant celui-ci en une sorte de *laboratoire*. Cette analogie avec le *laboratoire* évoque non seulement les terminologies utilisées lors de ma formation en *théâtre performatif* (voir à propos des « laboratoires », p.47). Cela m'a également permis d'envisager le studio non pas dans la logique d'un espace destiné à la création d'un « résultat », mais principalement comme un espace d'expérimentation. Ce changement de perspective a laissé place à l'« erreur inventrice » [*erro inventor*¹⁷⁰], nécessaire pour nourrir les découvertes dans un processus d'investigation. Grâce à cela, cette première phase s'est déroulée sans intention de déboucher sur un format de spectacle. Au contraire, les expérimentations ont été d'abord organisées comme des protocoles distincts qui tentaient de répondre à des questions spécifiques. Au fur et à mesure, ces questions – ou *microproblématiques* – ont dévoilé leur propre logique et un univers théorico-pratique qui s'est ensuite organisé dans ce qui est devenu la performance *Bâtard sauvage*.

Le raisonnement qui a conduit les études pratiques sur l'application de l'*Anticorps* est composé d'un ensemble de microproblématiques, qui ont évolué grâce aux lectures et aux *protocoles d'action* mis en place pour faire du corps le lieu et la matière de l'investigation. A chaque nouvelle expérimentation, de nouvelles questions se posaient, relançant la recherche. Ce déroulement théorico-pratique sera présenté au cours de ce chapitre. Comme méthodologie pour procéder à cette étape, on laissera les archives du carnet de bord guider l'écriture. Donc, dans les pages qui suivent, chaque thème sera toujours accompagné d'images correspondant à la page du carnet de bord, articulant ainsi à nouveau le trépied *image* (photos des pages du carnet), *corps* (protocoles d'action) et *politique* (microproblématiques de recherche). Le processus décrit dans cette partie ne

¹⁷⁰ TAVARES, Gonçalo M. Op. cit., p. 42

concerne que l'étape de création qui précède l'apparition de l'image du *vira-lata*. Les aspects de cette dernière étape seront examinés plus en détail à partir du *chapitre 7*.

Afin de garder à l'esprit dès le départ le déroulement global des thèmes de recherche (microproblématiques), j'anticipe ici une synthèse. Je pars de la différenciation conceptuelle entre le corps et l'*anticorps*, ainsi que de l'insertion de mon corps-vécu dans ce cadre. Ensuite, je me suis concentré plus spécifiquement sur la perspective métaphorique de l'*anticorps* (système immunitaire), établissant un parallèle entre l'échelle microscopique-biologique et l'échelle sociopolitique. Les résultats collectés m'ont conduit à interroger la notion d'identité, m'intéressant profondément par l'incorporation [*embodiment*] d'une certaine *puissance de métamorphose* (des notions telles que le *devenir* et le *corps sans organes* sont déterminantes à cette étape). La série de protocoles « Stratégies pour bouger de soi » est née de cette étape et de l'intérêt d'expérimenter « d'être » d'autres corps. Enfin, ces protocoles fusionnent définitivement les résultats collectés jusqu'ici au sein d'une démarche à la fois personnelle et sociopolitique. Toute cette étape de recherche, d'expérimentation et de récolte nous a permis de circonscrire la démarche chorégraphique de l'*Anticorps* au sein du processus de création. Les résultats englobent à la fois des conclusions conceptuelles et philosophiques et des méthodologies pratiques pour son application.

Le raisonnement brièvement décrit ici met en évidence une dynamique de processus qui commence par l'ancrage de l'identité du performeur (*Auto-portraits de dissidence*), suivi de pratiques radicales d'altérité (*Alter-portraits du devenir*) et se conclut par un retour à soi, mais à travers l'« Autre » (*Figurations*). La construction de la performativité politique de l'*Anticorps* semble reposer sur cette première dynamique de création.

1. Danser à partir du corps-fantôme

Qui suis-je en tant qu'anticorps ? Pour répondre à cette question, j'ai d'abord défini ce que serait le « corps » en tant que discours « dominant-oppressant¹⁷¹ » dans l'expérience de mon corps-vécu (image 29). À cela, j'ai opposé la définition de ce que serait un anticorps, dans une tentative de le différencier « autant [comme] une condition existentielle qu'une forme de fragilité et d'absence de garantie sociale et politique¹⁷² ». Par le biais de dessin et de textes, cette opposition a été faite aux pages 1 et 2 du carnet de bord – recto et verso de la même feuille, comme le recto et verso du même corps –. Cet exercice m'a permis d'identifier les discours dominant-oppressants du corps comme une sorte de corps-fantôme qui hante l'anticorps, comme si chaque corps dissident coexistait avec son double normatif, qui existait déjà comme archétype avant même sa naissance. Les corps dissidents semblent particulièrement vulnérables à l'effet paradoxal du corps fantôme, transformés à la fois en arme et en champ de bataille.

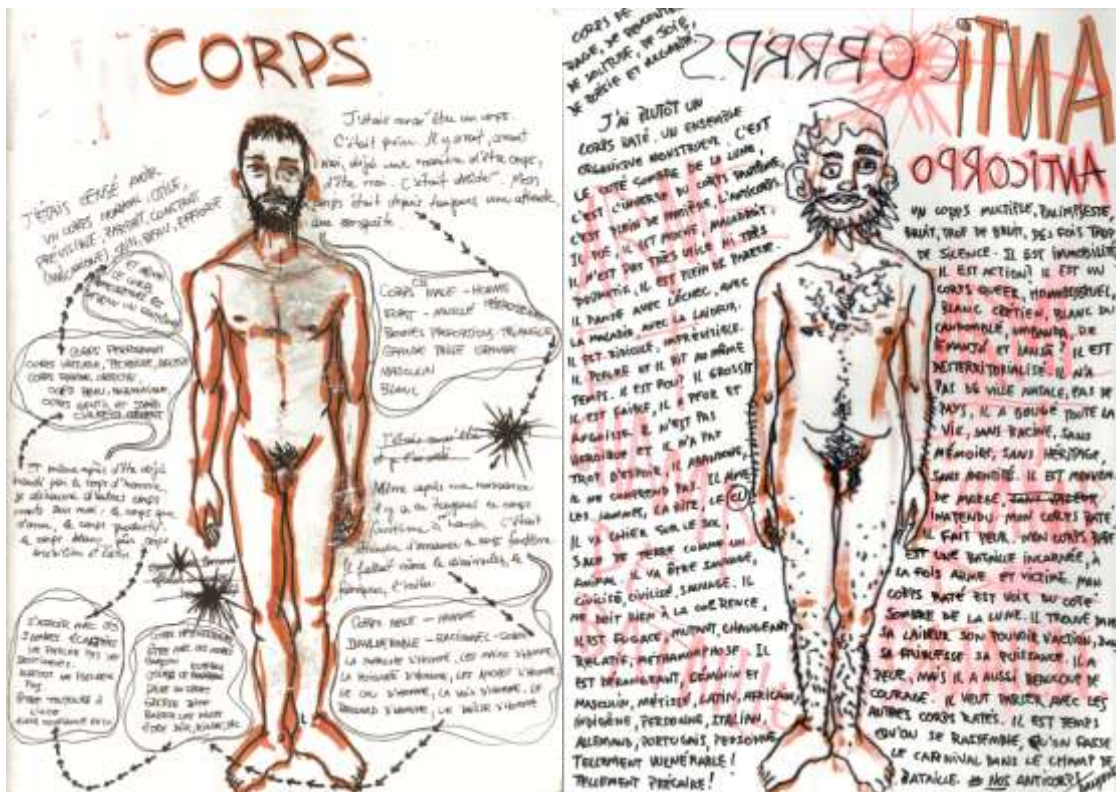


Image 29. Pages du carnet de bord A

¹⁷¹ CORDEIRO, Volmir (2018). *Op. cit.*, p.24

¹⁷² *Ibid.*, p.16

Le traitement esthétique donné à chacun des deux dessins (image 29, p.77) indique déjà quelques différences qualitatives entre le corps-fantôme et l'*anticorps*. Le « corps » est représenté de manière neutre et claire, par des lignes continues et compactes, tracées de manière réfléchie, sans erreurs, cherchant à représenter moi-même de manière idéale, neutre et rationnelle. L'« *anticorps* », en revanche, est représenté avec des lignes plus libres et plus désordonnées, de sorte qu'il se caractérise davantage par l'expressivité que par la neutralité. La représentation du visage est nettement moins réaliste, presque absurde. Si le visage est la forme principale avec laquelle les êtres humains se reconnaissent et se différencient les uns des autres, la désorganisation du visage peut déjà être considérée comme un principe de désorganisation de la notion fixe d'identité. On y voit des poils, de l'asymétrie et de la graisse, ce qui place cette espèce d'autoportrait dans une perspective plus concrète, expressive et vulnérable.

En partant de ma propre corporéité *queer* comme terrain d'étude, le « corps d'homme » a été le premier corps-fantôme identifié. Être un « homme » implique d'avoir une manière d'être un « homme », avec plusieurs presupposés plus ou moins rigides sur la bonne performance de genre. Cependant, ayant vécu au Portugal et en France, je me rends compte de grandes différences culturelles concernant la performativité du genre par rapport au Brésil. C'est à ce moment-là que j'ai compris qu'au « corps d'homme » s'ajoutait le corps-fantôme latino-brésilien. Être un « homme brésilien » requiert un certain type de masculinité, une corporéité masculine très exagérée (par rapport aux hommes français, par exemple), l'exercice ou l'intérêt par des activités masculines comme le *football*, se manifestant de manière hyper sexualisée et dominante par rapport aux femmes, ce qui nous renvoie aussi à l'hétérosexualité comme caractéristique fondamentale de ce corps-fantôme. Dans cette logique de raisonnement, j'ai pu identifier plusieurs d'autres corps-fantômes qui se pressaient sur mon corps avec leurs discours dominant-oppressants : la productivité et succès d'un corps professionnel et performant orienté par le néolibéralisme, un corps dansant vertueux héritier de prémisses basées principalement sur le ballet classique eurocentré, un corps surtout rationnel, cultivé et réfléchi issu des stratégies civilisatrices des pratiques impérialistes, un corps harmonieux, beau, agréable, sagace, constant, efficace, sain, mince, désirable... Une sorte d'*autoportrait de dissidence* a commencé à se former, déclenché par l'identification de ce corps-fantôme.

1.1. Protocole d'action

Lorsque je marchais devant le miroir de ma mère pour tenter de cadrer mon corps dans les canons de masculinité (p. 53), c'est ce *corps-fantôme* qui était en jeu. En réalisant cela, j'ai pu structurer un protocole d'action pour étudier la question. L'étape suivante consistait alors à essayer de reprendre cette action, en la transformant en partition pour l'improvisation : marcher de façon à exagérer la « marche d'homme ». Cette exagération physique a commencé de manière subtile jusqu'à prendre des proportions plus caricaturales, dans lesquelles divers archétypes de la masculinité se succédaient et se superposaient. Ces stéréotypes ont été incarnés sans aucun jugement, laissant les références externes et les théories sur ce « corps d'homme » être traduites par le mouvement dans un flux continu. Ces stéréotypes étaient souvent associés à une démonstration exacerbée de la force et de la sexualité. Pour cette raison, la région des biceps, du centre et des pectoraux, ainsi que la région du pelvis, ont été extrêmement sollicitées lors de cette étude pratique.

Ce flux d'incorporation des archétypes a continué à être exagéré jusqu'à ce qu'ils commencent à perdre leurs contours humains ou représentatifs et acquièrent une qualité plus abstraite et expressive. Les formes qui suivent deviennent plus animales, abandonnant



Image 30. Page du carnet de bord A

la verticalité bipède, jusqu'à atteindre des formes asymétriques et même monstrueuses, dans lesquelles la respiration compose aussi ce paysage kinesthésique avec force. Chaque fois que je sentais qu'une image avait atteint sa distorsion maximale, je la laissais continuer à se transformer d'elle-même, sans essayer de la contrôler. Lorsque l'exploration d'un flux semblait épuisée, je recommençais à partir d'un autre stéréotype.

Dans l'image 30, il est possible d'observer quelques aspects du mouvement traduits par le dessin. On peut constater à quel point ces corps-fantômes étaient associés à la violence, à la force physique et à la sexualité exagérée, traités de manière sarcastique et critique sur la page. L'étiquette de *Coca-Cola*

collée sur la page révèle l'artificialité de ce corps-fantôme, s'appropriant les informations contenues dans cette étiquette pour décrire ce « corps d'homme » de manière ironique : « goût original », « à consommer », « Matière grasses 0% » etc. L'étiquette elle-même devient ici une traduction de cette artificialité, évoquant le boisson tout aussi artificielle et appartenant à un cycle industriel qui alimente l'impérialisme nord-américain.

Ce protocole est finalement devenu non pas un moyen de chercher l'*anticorps*, auquel je m'identifiais déjà, mais surtout de l'approcher de manière indirecte, en cherchant plutôt le corps-fantôme. En tentant d'incarner ce corps-fantôme, mon intention était de vérifier si cet inconfort pouvait générer des corporités *critiques* (Laurence Louppe, 2007), appartenant à l'univers de l'*Anticorps*. Cette démarche de recherche a été inspirée par la déclaration d'Anne Bogart dans son ouvrage sur la préparation du metteur en scène :

On ne peut pas plus regarder directement les grandes questions humaines qu'on ne peut regarder directement le soleil. Pour voir le soleil, il faut regarder légèrement vers le côté. Entre le soleil et l'endroit où vous regardez se trouve la perception du soleil¹⁷³ [Notre traduction].

Autrement dit, je regarde le corps-fantôme pour retrouver la perception de l'*anticorps*. De cette expérience, j'ai récolté des qualités liées au comique et au grotesque, dont l'ironie est toujours présente en *Bâtard sauvage*. Cette petite séquence articulée entre le dessin, l'écriture et le mouvement m'a donné quelques premiers indices sur la façon dont la perspective de l'*Anticorps* peut être transformée en ressource de création. Synthétiquement, on pourrait reprendre les étapes décrites de la manière suivante :

PROTOCOLE D'ACTION 1	
DANSER LE CORPS-FANTÔME	
1	Matérialiser à travers le dessin mon <i>corps-fantôme</i> et <i>anticorps</i> (<i>Auto-portrait de dissidence</i>)
2	Écrire librement en résonance avec ce dessin pour révéler des strates profondes des images et du corps-vécu
3	Se mettre en mouvement, en résonance avec les deux étapes précédentes, en incorporant dans les premières intuitions sur le <i>corps-fantôme</i> , aussi évidentes et simples soient-elles
4	Exagérer et abstraire peu à peu ces premiers archétypes afin de les rendre plus expressifs et moins représentatifs
5	Laisser cette matière se transformer par l'insistance en quelque chose d'inattendu

Tableau 1. Protocole d'action 1: Danser le corps-fantôme

¹⁷³ BOGART, Anne. *A director prepares: Seven essays on art and theatre*, New York, Routledge, 2001, p. 65
Citation originale en anglais: « One cannot look directly at the truly big human issues any more than one can look directly at the sun. In order to see the sun you look slightly to the side. Between the sun and where you are looking is the perception of the sun ».

2. *Danser à partir du système immunitaire*

Comment danser depuis l'échelle cellulaire de l'anticorps ? À l'époque où j'ai commencé ma recherche en création, mon père souffrait d'un type grave de leucémie, qui est un cancer qui attaque le système immunitaire, compromettant la production d'anticorps par l'organisme. Motivé par la lutte du corps de mon père contre la maladie, je me suis souvenu de la manière métaphorique dont Michel Bernard a mentionné l'anticorps dans sa théorie critique du corps¹⁷⁴. Dans sa métaphore, il a été possible d'entrevoir une relation directe entre l'échelle cellulaire et l'échelle sociopolitique. Ce lien se manifestait dans le principe de la lutte contre quelque chose pour en prévenir les effets néfastes, qui sert à décrire à la fois la fonction du système immunitaire et la résistance politique contre les discours dominants-oppressants. Cette perspective a offert un changement d'échelle intéressant pour l'étude de la démarche de l'*Anticorps*.

À cette étape, je me suis intéressé à l'approche *BMC – Body-mind centering* (Centrage Corps-Esprit), selon laquelle « l'‘esprit’ d'une forme physique est la qualité de mouvement de cette forme, son intelligence intinsèque même et y compris au niveau de la cellule¹⁷⁵ ». Depuis les années 1970, les principes du *BMC* ont été systématisés par l'artiste et chercheuse du mouvement Bonnie B. Cohen à partir de la jonction méthodologique de l'approche scientifique objective et de l'approche empirique du corps-vécu. Son approche vise à accéder et à agir sur des processus organiques tels que la circulation des liquides, le système nerveux ou la fonction des organes. Bonnie B. Cohen affirme que « [...] lorsque nous dirigeons notre esprit ou notre attention vers différentes zones du corps (ce qu'elle appelle « orientation active ») et que nous initions le mouvement à partir de ces zones, nous changeons la qualité de notre mouvement¹⁷⁶ ». On y voit des affinités avec Anna Halprin, notamment par l'importance de notions telles que la *visualisation*, l'*imagination* et les processus de *traduction* reliant l'anatomie et le mouvement.

Dans un premier temps, j'ai mené des recherches approfondies sur le fonctionnement et la constitution biologique du système immunitaire dans le corps humain (image 31, p.82). Les recherches ont notamment porté sur la moelle osseuse et le système lymphatique, respectivement responsables de la production et du transport des anticorps

¹⁷⁴ « [Problématiser le concept traditionnelle de 'corps'] est bien une réaction et une protection immunitaire contre la vision philosophique que ce concept véhicule, bref un véritable 'anticorps' au double sens du mot » (Michel Bernard, 2001, p. 17)

¹⁷⁵ COHEN, Bonnie B.. Sentir, ressentir et agir: L'anatomie expérimentale du Body-Mind Centering [Traduction de Madie Boucon], Nouvelles de danse, 50, Bruxelles: Contredanse, 2002, p. 13

¹⁷⁶ COHEN, Bonnie B. *Op. cit.*, p. 21

dans l'organisme. Dans la moelle osseuse rouge, les cellules sanguines sont produites, y compris les cellules de défense qui deviendront des anticorps. Elle se situe principalement dans le crâne, les côtes, le bassin et les extrémités des os des membres supérieurs et inférieurs. Le système lymphatique est un réseau de vaisseaux et de nœuds qui transportent la lymphe vers le système circulatoire et les tissus de l'organisme. Car la lymphe se déplace principalement contre la gravité (sauf si l'on a la tête en bas), elle transporte très lentement les anticorps dans tout le corps par le biais de micro-contractions musculaires¹⁷⁷. Les points de plus grande activité lymphatique se trouvent dans les ganglions lymphatiques (les plus concentrés dans la région des aisselles et de l'aîne), le thymus, l'amygdale et la rate.

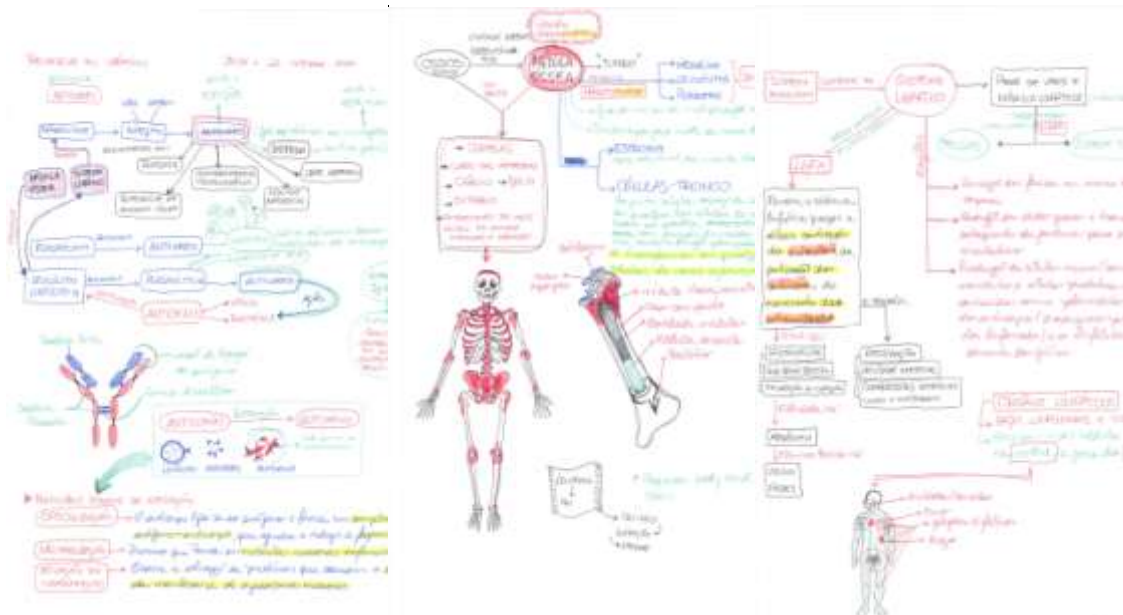


Image 31. Pages du carnet de lecture, contenant des notes, des dessins et des schémas sur une étude du système immunitaire.

Le BMC articule de manière importante l'image et le corps, générant de la conscience corporelle et de l'amplification des capacités perceptives et sensorielles à partir de l'image mentale et principalement des connaissances anatomiques. En m'inspirant donc des mécanismes imagés et anatomiques du BMC, j'ai procédé de manière similaire pour danser à partir du système immunitaire. Ayant, alors, mes études anatomiques comme base, j'ai pu créer une sorte de cartographie anatomique de l'*Anticorps*, en traçant par le dessin les principaux points liés à son échelle cellulaire (image 32, p. 83).

¹⁷⁷ Ibid., p. 182

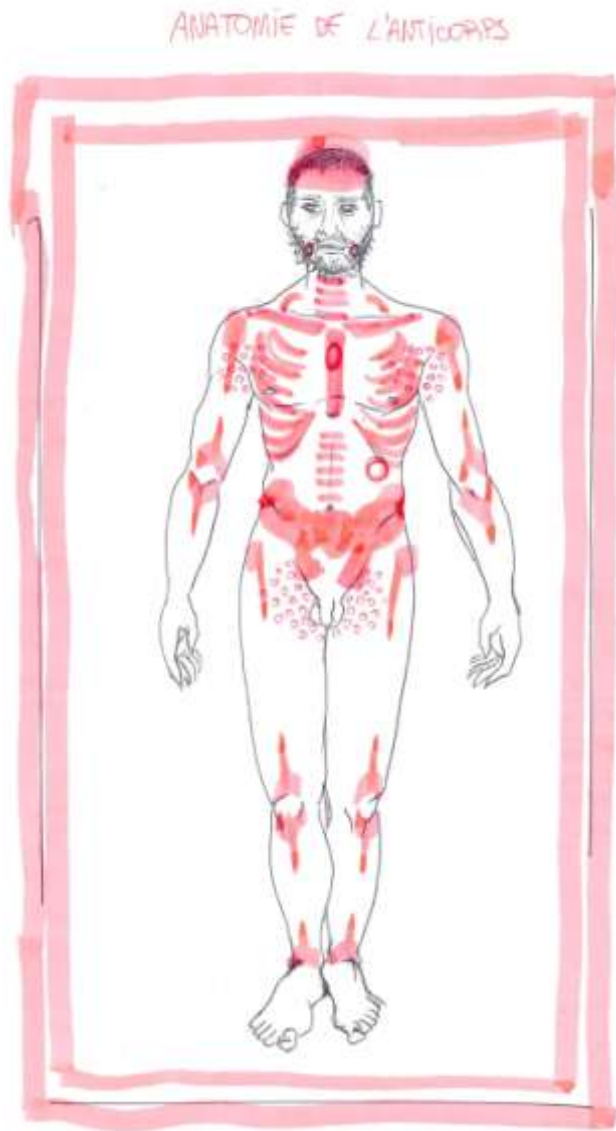


Image 32. Détail d'une page du carnet de lecture contenant la cartographie anatomique de l'*Anticorps*.

Dans son ouvrage *Sentir, ressentir et agir* (2002), Bonnie B. Cohen articule également d'autres types d'images. Elle utilise des photographies de paysages pour affirmer que les mêmes schémas que l'on trouve dans la nature (*monde extérieur du corps*) se répètent à une échelle microscopique (*monde intérieur du corps*). Dans le chapitre sur « La dynamique du flux » – qui concerne aussi la lymphe –, l'auteure déclare alors avoir choisi ces photographies car elles répercutent en elle « des états d'esprit liquides en résonance¹⁷⁸ ». Elle propose donc au lecteur de « passer du temps sur chaque image¹⁷⁹ » pour essayer d'être touché par cet état du système des fluides du corps. On peut admettre que dans cette procédure, l'auteure dévoile précisément un mécanisme de traduction multimodale (pp.69-72).

Cette étude s'est donc également articulée autour du trépied *image-corps-politique*, dont le fonctionnement sera précisé dans le protocole d'action. Les schémas et dessins ont permis une plus grande praticité théorico-pratique, car je pouvais les consulter rapidement lors des expérimentations de mouvement. Les dessins m'ont permis de constituer des images anatomiques mentales, grâce auxquelles j'ai pu localiser dans mon propre corps ces zones étudiées, en les convertissant en mouvement.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 161

¹⁷⁹ *Idem.*

1.1. Protocole d'action

Bien que le *BMC* définit des qualités spécifiques et très précises sur le système lymphatique, mon protocole d'action ne tenait pas à s'appuyer sur ses définitions. Je suis donc parti de cette « anatomie de l'Anticorps » pour générer de nouvelles caractéristiques psycho-physiques utiles et propres à ma recherche. Pour démarrer, les yeux fermés, je me suis laissée guider par l'image mentale de cette cartographie anatomique et j'ai dirigé mon attention vers les points de mon corps – *orientation active* – qui correspondaient aux zones en rouge (image 32, p.83). L'étape suivante consiste à essayer d'activer ces points par le toucher : frotter, masser, pincer ou donner des coups faibles ou forts, rapides ou lents à ces zones. Ces touches ont ensuite ciblé le réseau de vaisseaux lymphatiques. Partant principalement de la zone des aisselles et de l'aîne, l'intention était d'accélérer le transport de la lymphe des ganglions lymphatiques vers le reste du corps en la poussant, comme s'il s'agissait d'un massage (le dessin au centre de l'image 33 indique ce geste). Peu à peu, cette action a commencé à gagner en amplitude et en intensité, à mesure que je la laissais influencer mon état. Pour tenter d'activer les amygdales, j'ai inclus mon visage et ma langue dans l'expérimentation. De nombreuses expressions faciales en ont résulté, ainsi que



Image 33. Page du carnet de bord A

la récurrence de l'ouverture de la bouche aussi large que possible, en tirant la langue pour tenter d'exposer la gorge pendant la danse (en haut sur l'image 33)

Au fur et à mesure, j'ai intégré la qualité du mouvement du mouvement de la lymphe, qui se déplace lentement avec l'aide des muscles. J'ai commencé donc à resserrer mes muscles avec l'intention d'augmenter les microcontractions qui la déplacent. Cette relation s'est accentuée de plus en plus jusqu'à devenir une relation strictement musculaire, dans laquelle j'essayais de bouger en faisant le plus de tension musculaire possible, comme si à chaque mouvement j'avais besoin de déplacer quelque chose de très

lourd. Ce principe de mouvement est devenu une partition qui a ensuite été adaptée au T.C.9 [Le déracinement] (p.32). Cependant, dans le T.C.9, ce principe était associé à un autre imaginaire, lié à la densité de la terre et à l'enracinement des plantes. Dans la suite de l'expérimentation, cet état physique a été maintenu pendant longtemps jusqu'à l'épuisement, qui a rapidement généré un changement soudain tant sur le plan physique qu'émotionnel, mêlant une corporéité lâche et sans tonus, un tremblement, mêlé à des pleurs inévitables (le dessin dans le coin inférieur gauche de l'image 33, p.84, était la *transduction* de cette partie de l'étude de mouvement). La qualité de mouvement de cette dernière partie a également irrigué la composition chorégraphique de *Bâtard sauvage*, notamment dans la corporéité mise en valeur dans le T.C.2 [L'épuisement] (p.25) et aussi la deuxième partie du T.C.12 [Le bâtard sacrifié] (p.35).

Ces résultats m'ont amené à réfléchir sur la mémoire contenue dans le corps-vécu. Cette pratique s'est avérée être un outil intéressant pour l'engagement physique et émotionnel du performeur, qui, lorsqu'il est contextualisé, peut dévoiler des partitions somatiques et psychosociales profondes dans la démarche de l'*Anticorps*. En partant de la recherche cellulaire, j'ai pu accéder à des axes sociaux et politiques de ma corporéité tout aussi imprévus. L'accent mis sur l'état psychophysique de cette approche permet de nombreuses intersections avec la pratique de la performance. La réponse performative m'a permis de convertir la vulnérabilité en un grand sentiment de puissance politique et de singularité chorégraphique. De cette expérience, j'ai donc récolté des qualités de mouvement liées au laxisme, au tremblement, dont les réverbérations se font sentir dans les corporéités de la performance *Bâtard sauvage*. Synthétiquement, je pourrais reprendre les étapes décrites jusqu'à présent de la manière suivante :

PROTOCOLE D'ACTION 2	
DANSER LE SYSTÈME IMMUNITAIRE	
1	Matérialiser à travers le dessin cette anatomie de l' <i>Anticorps</i>
2	Convertir cette image en une image mentale et une cartographie pour guider l'attention et la conscience sur le corps propre
3	Activer par le toucher ces régions de l'anatomie de l' <i>Anticorps</i>
4	Laisser ce toucher devenir une sorte de massage qui « aide » le mouvement de la lymphe en partant principalement de l'aîne, des amygdales et des aisselles vers les extrémités du corps
5	Rendre le mouvement de plus en plus lourd en contractant les muscles, comme si l'air avait soudainement acquis une densité extrêmement lourde
6	Lorsqu'il est insupportable de maintenir l'effort, détendre brusquement les muscles sans arrêter de danser, en laissant cet état conduire le corps

Tableau 2. Protocole d'action 2: Danser le système immunitaire

3. *Danser en puissance de métamorphose*

Les deux protocoles précédents (*Danser le corps-fantôme* et *Danser le système immunitaire*) marquent ce que j'ai appelé des *Autoportraits de dissidence*, dont les logiques reposaient sur l'ancrage de l'identité du performeur au centre de la recherche. Dans les protocoles suivants, cependant, l'orientation change de manière perceptible en ne plaçant plus l'individu au centre. Ce changement était dû à la fois à l'inspiration de procédures autoethnographiques et aux résultats récoltés jusqu'à présent. Ces premiers résultats ont conduit à la problématisation de la notion même d'identité.

Dans mon mémoire de M1, je parlais de l'étude des contextes socioculturels pour l'investigation de l'*Anticorps*. Cette méthodologie, bien que riche, plaçait ces corporéités sur un plan trop bidimensionnel, voire déterministe. Ce déterminisme était souvent défini par l'ancrage socioculturel de la corporéité dansante, la définissant de manière assez généraliste par des caractéristiques de race, d'ethnicité, de sexualité, de genre et de nationalité. Néanmoins, la philosophe féministe brésilienne Márcia Tiburi prévient que l'« identité » peut également être un instrument de violence contre les corps dissidents, utilisé de manière péjorative pour classer ces individus et renforcer leur exclusion d'un ensemble social normatif¹⁸⁰. Cette étiquette identitaire, que la chercheuse appelle « marquage » [*marcação*] peut être, dit-elle, une tactique coloniale d'objectivation. Comment résoudre ce paradoxe, alors que la démarche chorégraphique de l'*Anticorps* est à la fois ancrée dans les identités politiques et dans une *puissance de métamorphose* ?

Ce dilemme peut être illustré par la négociation entre les perspectives essentialistes et constructionnistes de l'identité. Alors que la première la conçoit comme naturelle, fixe et innée, la seconde conçoit l'identité comme fluide, effet du conditionnement social et des modèles culturels disponibles. La perspective constructionniste de Michel Foucault sur l'homosexualité en tant que formation moderne – plutôt que transhistorique –, par exemple, irrigue cette discussion¹⁸¹. Judith Butler contribue également à cette discussion et la renforce par la notion de *performativité* du genre, en dénaturant l'identité en l'abordant en tant que phénomène basé sur la répétition¹⁸². Je me suis demandé alors si la démarche de l'*Anticorps* n'avait pas plus à voir avec la libération du concept d'identité qu'avec la

¹⁸⁰ TIBURI, Márcia, *Complexo de vira-lata : análise da humilhação brasileira* [Complexe de vira-lata: analyse de l'humiliation brésilienne], 2^e éd., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021, p. 21, 22, 48 et 67

¹⁸¹ JAGOSE, Annamarie. *Op. cit.*, p. 10

¹⁸² *Ibid.*, p. 86

définition de celle-ci. Or, *l'identité, en tant que phénomène figé, ne serait-elle pas une fiction ?* Ce questionnement a d'abord été motivé par l'identification du fait que la notion d'*anticorps* est définie par l'opposition à un centre fixe (au « corps » comme discours hégémonique dominant-oppressant). Par conséquent, dans cette dialectique, la notion d'*anticorps* devrait être principalement fondée sur une dynamique mobile et flexible.

Le contact avec la théorie *queer* m'a permis d'entrevoir les premières réponses à cette question, notamment à travers sa critique post-structuraliste des « politiques identitaires » [*identity politics*] d'un point de vue toujours dissident. La principale critique de l'identité par la théorie *queer* affirme que « la catégorie fondatrice de toute politique identitaire exclut inévitablement des sujets potentiels au nom de la représentation¹⁸³ » [Notre traduction], ce qui devrait être pris en compte dans l'élaboration et l'expérimentation chorégraphiques de l'*Anticorps*, me suis-je dit. Dans son ouvrage d'introduction à la théorie *queer*, la chercheuse féministe Annamarie Jagose explique que les approches contemporaines ont extrapolé le cadre restreint au genre et à la sexualité, en englobant également « [...] les façons dont la race, l'ethnicité, la nationalité postcoloniale s'entrecroisent avec celles-ci et d'autres discours constitutifs et fractureurs d'identité¹⁸⁴ » [Notre traduction]. Dans ce panorama, la théorie *queer* s'est avérée être un outil intéressant pour la dénaturalisation des discours hégémoniques dominants-oppressants. En outre, la critique post-structuraliste qui soutient la théorie *queer* ne prend pas seulement en compte « [...] les différences entre les sujets, mais aussi [...] les différences insolubles au sein de chaque sujet¹⁸⁵ » [Notre traduction], en le situant dans le cadre dynamique de la *puissance de la métamorphose* que je cherchais et du corps comme arme et champs de bataille.

Dans les images 34 (p.88), cette question autour de l'identité semble être matérialisée sur le papier par la création d'une texture abstraite composée au moyen d'un collage désordonné de ruban adhésif transparent et d'autres papiers aléatoires. Pour la première fois dans ce carnet, les images ne sont pas figuratives. Elles semblent s'appuyer sur d'autres matérialités et techniques pour s'écarter de la représentativité, tout comme la

¹⁸³ *Ibid.*, p. 82

Citation originale en anglais: « [...] *the foundational category of any identity politics inevitably excludes potential subjects in the name of representation.* »

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 99

Citation originale en anglais: « [...] *in recent work, queer is being spun outward along dimensions that can't be subsumed under gender and sexuality at all: the ways that race, ethnicity, postcolonial nationality criss-cross with these and other identity-constituting, identity-fracturing discourses, for example* »

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 83

Citation originale en anglais: « [...] *identity politics are eviscerated not only by the differences between subjects but the irresolvable differences within each subject.* »



nouvelle problématique concernant l'identité : sans forme reconnaissable et pleine de strates.

Les protocoles d'action utilisés pour étudier cette question ont été motivés par le titre d'un ouvrage de la poétesse brésilienne Hilda Hilst¹⁸⁶ : Tu ne bouges pas de toi [Tu não te moves de ti] [Notre traduction]. Cette phrase m'a interpellé et intrigué, évoquant une image kinesthésique du corps comme arme et champs de bataille. Inspiré par Hilda Hilst, je me suis alors demandé : *si je ne peux pas bouger de moi, comment puis-je laisser d'autres corps me faire bouger ?* Avec cette stratégie, je voulais débarasser la démarche chorégraphique de l'*Anticorps* d'un besoin de défendre une identité politique de manière bidimensionnelle dans le processus de création. Pour faire avancer ces questions, un dialogue théorique et pratique s'établit d'abord avec ce panorama de la théorie *queer*.

Image 34. Pages du carnet de bord A

¹⁸⁶ Hilda Hilst (1930 - 2004) était une poétesse, romancière, chroniqueuse et dramaturge brésilienne. Elle est considérée comme l'un des plus grands écrivains de langue portugaise du XXe siècle. Son travail aborde des thèmes tels que le mysticisme, la folie, l'érotisme et la libération sexuelle des femmes. Hilst a été fortement influencé par James Joyce et Samuel Beckett, et cette influence apparaît dans les thèmes et techniques récurrents de son œuvre.

1.1. Protocoles d'action

Comment radicaliser la *puissance de métamorphose* de la démarche chorégraphique de l'*Anticorps*, alors, en étendant cette puissance aux notions de « je » et de « (mon) corps » ? Les protocoles d'action des *Stratégies pour bouger de soi* ont pris comme interlocuteurs des objets, des animaux et d'autres personnes afin d'expérimenter des perspectives hybrides et fluides du corps et de l'identité. Le premier protocole (image 35) consistait à explorer la transformation progressive du corps à partir du mouvement continu. Cet aspect était déjà apparu dans les protocoles précédents, se révélant riche pour l'étude de cette corporéité en *puissance de métamorphose*. Cela a commencé par l'action de sauter jusqu'à ce



Image 35. Page du carnet de bord A

que le corps se réchauffe – il est possible de constater la dynamique rapide, intense et répétitive des sauts par la texture des lignes tracées sur la page du carnet de bord, aussi bien que par la répétition des mots (image 35) –. J'ai commencé à inclure la voix de manière spontanée, comme un résultat occasionnel des sauts, en pressant le diaphragme. Peu à peu, ces sons ont commencé à ressembler à des rires, que j'ai volontairement intensifiés par la suite. Avec la fatigue provenant des minutes consécutives de saut, ce rire s'est transformé en une sorte de cri, que j'ai également reconnu et intensifié. J'ai appliqué cette même logique au reste du corps. Dès que je reconnaissais un mouvement spontané d'une partie du corps, je l'intensifiais de manière consciente et progressive, jusqu'à ce qu'il prenne des formes plus définies. Les moments où l'expérience est devenue plus intéressante sont ceux où j'ai effectivement réussi à perdre le contrôle des mouvements, générant des corporéités absolument singulières et méconnaissables pour moi. Comment échouer délibérément à contrôler sa propre danse ?

Synthétiquement, je pourrais reprendre les étapes de ce protocole comme suit :

PROTOCOLE D'ACTION 3 – Pour bouger de soi
DANSER EN PUISSANCE DE MÉTAMORPHOSE

- 1 Choisir une action répétitive et l'exécuter pendant un long moment
- 2 Percevoir comment cette action fait bouger des parties du corps de façon involontaire
- 3 Faire attention à ces mouvements involontaires jusqu'à en reconnaître les caractéristiques et leur rendre volontaires
- 4 Laisser la répétition de l'action initiale se poursuivre en modifiant ce geste ou choisir une autre partie du corps à faire attention, à partir de l'identification des mouvements involontaires.

Tableau 3. Protocole d'action 3 - Pour bouger de soi: Danser en puissance de métamorphose



Image 36. Page du carnet de bord A

Les protocoles suivants ont commencé à inclure des objets dans une tentative d'interroger l'idée de corps à partir, tout d'abord, de l'utilisation d'objets comme prothèses. Comment danser à partir d'un nouveau schéma corporel ? Quels nouveaux gestes ne sont permis que grâce au couplage d'un objet au corps ? Ensuite, ces protocoles ont commencé à étudier l'*embodiment* des objets dans la danse (image 36). Pour incarner ces objets, il m'a fallu également investiguer leurs strates implicites. Celles-ci m'ont semblé être une sorte de *puissance dramaturgique* des objets mélangée à leur possibilités d'action. Ce protocole dialogue plus directement avec le T.C.6 [Les

caravelles] (p.29), qui met en scène le duo de danse entre le performeur et le baril, mais cette notion a profondément irrigué l'ensemble de *Bâtard sauvage*, culminant dans ce qui sera appelé au chapitre 8 « *Microdramaturgie des objets* ». Le mouvement qui en résulte devient donc la danse de ma relation avec un objet donné. Je peux partir de son apparence, de sa matérialité, de sa fonction ou tout simplement de comment il m'affecte. Autrement dit, il s'agit encore d'un processus de traduction.

On pourrait synthétiser les étapes d'une de ces expérimentations comme suit :

PROTOCOLE D'ACTION 4 – *Pour bouger de soi*

DANSER L'AFFECTION DES OBJETS

- 1 Choisir un objet, de préférence visible dans l'espace
- 2 Analyser sa forme, sa matérialité, sa fonction, ses détails, ou même son histoire si possible
- 3 Laisser cette analyse se transformer en affection, en observant la manière spécifique dont les dramaturgies implicites de cet objet traversent la perception
- 4 Traduire cet objet en mouvement, des interprétations les plus objectives aux plus subjectives. Laisser cet objet danser à travers soi.

Tableau 4. Protocole d'action 4 - *Pour bouger de soi*: Danser l'affection des objets

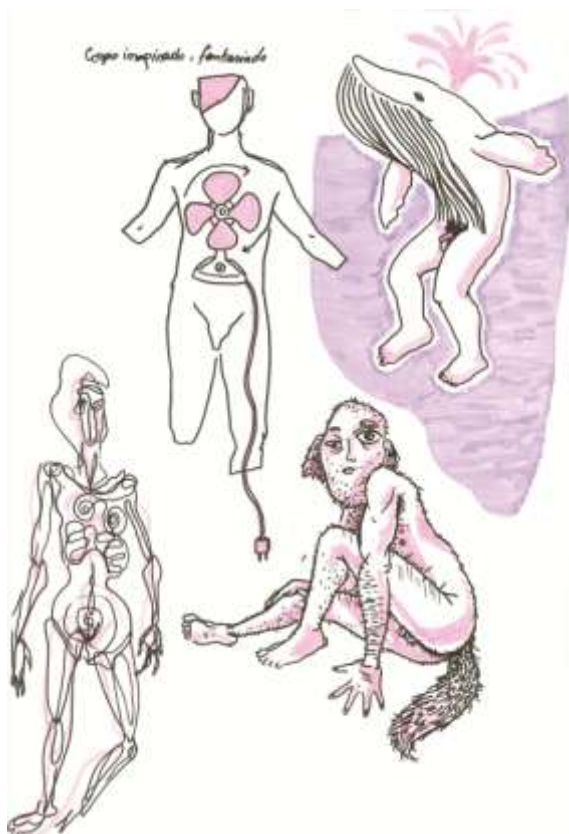


Image 37. Page du carnet de bord A

Dans certaines variations de ce protocole, j'ai également essayé la même procédure avec des animaux et des objets qui n'étaient pas dans l'espace, comme un ventilateur, un chien et une baleine. L'objectif était d'étudier une anatomie imaginée, de danser à partir d'un corps hybride, avec un ventilateur dans le ventre, ou avec une tête de baleine par exemple (image 37). Dans le coin inférieur droit de l'image 37, il est même possible de voir que l'idée anthropomorphe du chien insinuait déjà ce qui ne serait déterminé que plus tard par l'image du *vira-lata*.

Dans cet ensemble de protocoles, ce qui semble être en jeu est le désir d'activer les possibilités d'incarner-autrement [*embody-otherwise*], en s'appuyant sur l'engagement primordial du danseur avec la plasticité de sa corporéité. Comme le renforce André Lepecki, cet engagement consiste à « [...] incarner, désincarner et réincarner constamment, à incorporer et à excorporer, refigurant ainsi en permanence la corporéité et proposant donc des subjectivités improbables, des modes de vivre, de bouger, d'affecter, d'être affecté¹⁸⁷ » [Notre traduction]. On pourrait synthétiser les étapes comme suit :

¹⁸⁷ LEPECKI, André (2016). p. 15

Citation originale en anglais: « [...] constantly embody, disembody, and re-embody, to incorporate as well as to excorporate, thus permanently refiguring corporeality and therefore proposing improbable subjectivities, modes of living, moving, affecting, being affected »

PROTOCOLE D'ACTION 5 – Pour bouger de soi

DANSER DES ANATOMIES IMAGINÉES

- 1 Choisir un autre corps (vivant ou non vivant), qui ne soit pas un corps humain
- 2 Analyser les qualités matérielles et fonctionnelles de son « anatomie »
- 3 Sélectionner les aspects de cette « anatomie » qui semblent les plus intéressants
- 4 Commencer à bouger, en essayant de transformer des parties de votre propre corps en parties spécifiques du corps imaginé
- 5 Déployer la danse à partir de cette anatomie imaginée et hybride

Tableau 5. Protocole d'action 5 - *Pour bouger de soi*: Danser des anatomies imaginées

La dernière variation de ce protocole a cherché à intensifier cette *puissance de métamorphose* par l'*embodiment* du flux ininterrompu de la pensée. L'objectif était de créer un lien direct entre le mouvement et la réflexion critique, afin de créer une danse qui soit aussi un discours politique cinétique toujours en transformation (image 38).

PROTOCOLE D'ACTION 6 – Pour bouger de soi

DANSER LE FLUX DE LA PENSÉE

- 1 Choisir une question qui fera l'objet d'une réflexion critique
- 2 Laisser cette question générer une première affection jusqu'à ce qu'elle devienne mouvement. S'abandonner complètement au mouvement sans le juger.
- 3 Toujours en mouvement, laisser la danse apporter de nouvelles conclusions sur la question
- 4 Modifier le mouvement au fur et à mesure que de nouvelles conclusions sont identifiées. Continuer la danse à partir de cette dynamique
- 5 À la fin, réfléchir à ce que cette danse-pensée a enseigné sur la question initiale

Tableau 6. Protocole d'action 6 - *Pour bouger de soi*: Danser le flux de la pensée



La partition qui anime ce protocole irrigue la quasi-totalité des tableaux chorégraphiques de *Bâtard sauvage*. Comme on le verra au *chapitre 9*, chaque tableau a été composé à partir d'une corporéité qui correspond à un ensemble *corps-concept*. La danse qui résulte de ce protocole est destinée à créer un corps critique, qui se met à jour, ainsi que ses réflexions, à chaque représentation grâce au processus à double-sens [*two-way process*] (p.64).

Image 38. Page du carnet de bord A

4. Stratégies pour bouger et revenir à soi : Danser en devenir

Les expérimentations précédentes ont conduit à un nouveau dialogue théorique basé sur les notions de *devenir*, point fondamental de la philosophie de Gilles Deleuze et Félix Guattari. Dans l'image 39, on peut voir déjà voir ce concept dans la transition entre les expérimentations du système immunitaire et la *puissance de la métamorphose*. « Devenir » est écrit sur un papier qui n'est que partiellement collé sur la page. En le soulevant, on voit un autre mot écrit en dessous : « *avesso* » [envers]. On constate donc que sur cette page du carnet de bord, l'idée de « devenir » os est déjà suggérée, avec l'intention d'investiguer le mouvement à travers son intérieur. Dans l'ouvrage *Mille plateaux* (1980), les auteurs expliquent le *devenir* :



Image 39. Page du carnet de bord A

Aucune de ces deux figures d'analogie ne convient au devenir, ni l'imitation d'un sujet, ni la proportionalité d'une forme. Devenir, c'est, à partir des formes qu'on a, du sujet qu'on est, des organes qu'on possède ou des fonctions qu'on remplit, extraire des particules, entre lesquelles on instaure des rapports de mouvement et de repos, de vitesse et de lenteur, les plus proches de ce qu'on est en train de devenir, et par lesquels on devient. [...] Il indique le plus rigoureusement possible une zone de voisinage ou de co-présence d'une particule, le mouvement que prend toute particule quand elle entre dans cette zone.¹⁸⁸

Or, les protocoles pour *danser en puissance de métamorphose* peuvent être très bien décrits par le *devenir* de Deleuze et Guattari. En dansant la relation de soi avec d'autres corps, le performeur active des procédures complètement différentes de l'« imitation d'un sujet » ou de la « proportionnalité d'une forme ». Cette danse habite avant tout cette « zone de voisinage ou de co-présence » pour *déterritorialiser* la condition monolithique et fixe imposée à sa corporéité - ou identité. La question est donc d'essayer de devenir un peu étranger à soi-même à partir du corps et de son approche des autres.

¹⁸⁸ DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Mille plateaux: Capitalisme et schizophrénie*, « Collection Critique », Paris : Les éditions de minuit, 1980, p. 334

À ce point, il est important de souligner également la compatibilité de la démarche chorégraphique de l'*Anticorps* avec la notion de *corps sans organes* (CsO), étroitement liée à la notion de *devenir* et qui constitue une philosophie pratique¹⁸⁹. Cette notion a été lancée par Antonin Artaud dans son texte « Pour en finir avec le jugement de Dieu » (1947), et reprise par la philosophie de Deleuze et Guattari. Le CsO s'oppose à la notion d'« organisme », centrée sur ses propriétés fonctionnelles et organisationnelles, – qui rappelle même la critique sur le « corps » par Michel Bernard (2001). Le CsO « ne cesse de défaire l'organisme, de faire passer et circuler des particules assignifiantes, intensités pures [...]»¹⁹⁰. Il s'agit d'un endroit du désir, dans lequel il n'y a rien à interpréter, ce n'est pas un support ni une scène. La démarche de l'*Anticorps* est nécessairement un outil de désorganisation des discours hégémoniques dominants-oppresseurs. Pour cette raison, il semble pouvoir se présenter aussi comme une pratique politique et performative du CsO, traduisant la multiplicité de ce dernier par son « métissage ». Dans la notion de CsO, le processus de défaire le « je » est également un aspect important, déconstruisant la notion fixe d'identité (*déssubjectivation*) tout comme les contributions des études *queer* à cette recherche. Il y a encore d'autres affinités, comme l'imaginaire « guerrier-politique » qui semble irriguer tant la démarche de l'*anticorps* que celle du CsO. Deleuze et Guattari disent que A. Artaud « déclare la guerre aux organes [...]. C'est une expérimentation [...] biologique, politique, appelant sur soi censure et répression¹⁹¹ ». De manière analogue, l'*anticorps* a également été pensé dans une logique « guerrière-politique » dans laquelle le corps est à la fois *arme et champ de bataille*.

Alors, comment irriguer la *puissance de métamorphose* avec l'expérimentation d'une corporéité dansante en *devenir*, un *corps sans organes* ? Ces questions, ajoutées aux résultats des protocoles précédents, ont donné lieu à une série plus complexe de protocoles « Pour bouger de soi », impliquant l'interlocution avec d'autres corps vivants et non vivants comme dispositif chorégraphique et politique. Je mettrai en évidence ci-dessous, deux protocoles d'action principaux, les *Objets-trouvés* et les *conversations-dansées*.

¹⁸⁹ Ce que l'on peut constater dans ce chapitre de *Milles plateaux*, « Comment se faire un corps sans organes ? », dans lequel Deleuze et Guattari déclarent que « ce n'est pas du tout une notion, un concept, [c'est] plutôt une pratique, un ensemble de pratiques. » (p. 186)

¹⁹⁰ DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Op. cit.*, p. 186

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 186

1.1. Protocoles d'action : Objets-trouvés

Pour tenter de me placer dans cette *zone de voisinage* ou de *co-présence* avec d'autres corps, j'ai créé un autre protocole à partir d'objets. J'utiliserai spécifiquement l'exemple de la « branche sèche », qui est devenue un objet important pour la chorégraphie finale de *Bâtard sauvage*. En me promenant dans les environs de la MaCI, je me suis proposé de sélectionner le premier objet qui attirait mon attention pour une raison quelconque. J'ai choisi cette branche sèche, qui se trouvait au pied d'un arbre. Dans le studio, j'ai étudié ses textures, ses couleurs, son poids, sa forme, sa résistance, ses sons, son odeur. Ensuite, je me suis mis à danser avec la branche, mais en essayant de créer un seul corps avec elle. Mon intention était de générer d'autres variables pour la danse. Comment ce *devenir-branche* pouvait-il déclencher des nouvelles corporéités ? Comment cette relation pourrait-elle être horizontale ? Ce qui était en jeu dans les souterrains de ce protocole, c'était la recherche de la « chose » [*thingness*] et des manières dont la danse pourrait « [...] exprimer la dynamique complexe entre subjectivité et objectivité¹⁹² » [Notre traduction], dans laquelle l'interprète se donne aussi comme une chose.

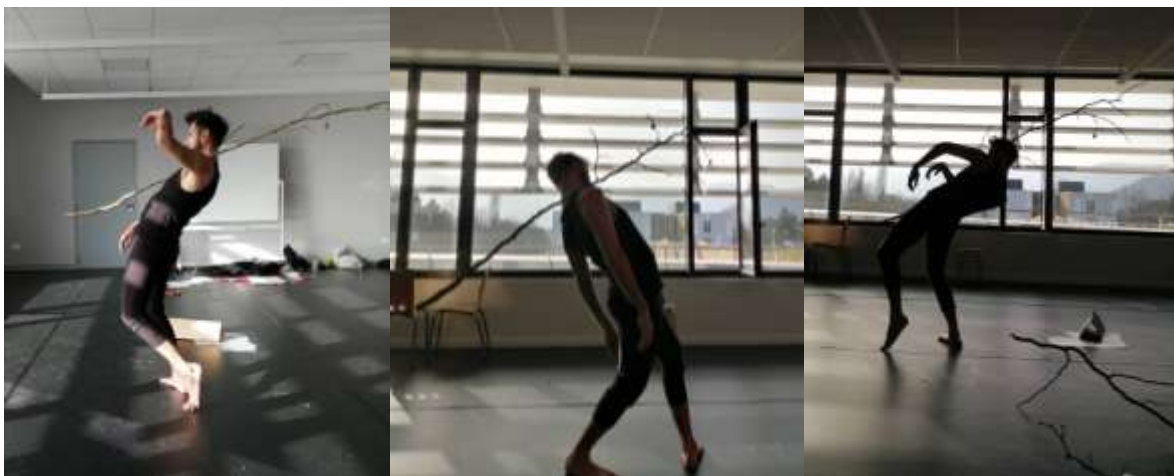


Image 40. Expérimentations avec la branche. Protocole 7.1 [le 4 mars 2021]. . ©Ramon Lima

Au fur et à mesure, j'ai réalisé que je ne pouvais pas utiliser mes mains pour manipuler la branche, car dès que je le faisais, la relation hiérarchique entre moi et l'objet devenait évidente. Mes questions ont trouvé une meilleure réponse lorsque j'ai décidé de danser en équilibrant la branche sur le corps, comme si je dansais pour elle (image 40). Ce changement de paradigme a généré de nouveaux points d'équilibre, de nouvelles textures de mouvement, de nouvelles postures. On peut synthétiser ces étapes comme suit :

¹⁹² LEPECKI, André (2016). p.41

Citation originale en anglais: « [...] express the intricate dynamics between subjectivity and objecthood »

PROTOCOLE D'ACTION 7.1 – Pour bouger de soi

DANSER L'OBJET-TROUVÉ

- | | |
|------------------|--|
| 1 – OBJET-TROUVÉ | Choisir un objet-trouvé lors d'une promenade dans la rue et aux alentours. Choisir quelque chose qui attire l'œil, qui suscite le désir ou l'intérêt. |
| 2 – FAIRE CORPS | Danser avec l'objet-trouvé. Plus que de danser avec, d'essayer d'être un seul corps. Chercher les moyens non-hiérarchiques par lesquels cet objet peut conditionner le corps, créant un nouvel organisme métissé. Changement de poids, d'équilibre, de qualité, de sensation, de vitesse, etc. |

Tableau 7. Protocole d'action 7.1 - Pour bouger de soi: Danser l'objet-trouvé



Image 41. Pages du carnet de bord A

Alors quels autres liens inattendus pourraient relier le corps à l'objet ? Cette branche sèche pourrait-elle raconter quelque chose sur l'identité subjective ? Ces questions se posaient au fur et à mesure que je notais mes expériences dans mon carnet de bord. Au bas d'une de ces pages (image 41, en haut), on lit cette question traduite de la manière suivante : « Comment transformer en univers partagé l'univers privé ? ». Cette question était déjà motivée par le désir de réintroduire dans mes expérimentations sur le *devenir* des questions issues de ma subjectivité. Transformer la branche en une sorte de miroir était mon hypothèse pour tester ce paradoxe *queer*, entre corporéités fluides et identités politiques. Je me suis donc proposé une deuxième étape dans ce protocole, unissant le dessin et le texte (image 41, en bas). Après la danse, j'ai dessiné la branche sur le papier (tout comme cela a été fait avec d'autres objets expérimentés). Autour de ce dessin, j'ai commencé à décrire poétiquement cet objet, laissant cette description parler en même temps de moi, comme si l'objet était un filtre paradigmatique d'autoréflexivité. J'ai appelé cette procédure « Stratégies pour revenir à soi ».

Ce protocole a été fondamental pour la composition de *Bâtard sauvage*. Cette procédure active des éléments poétiques et somatiques qui permettent aux récits personnels d'être filtrés par des questions sociopolitiques plus larges. Dans ce protocole, j'ai utilisé la branche comme figure paradigmatique pour approcher mon corps-vécu, alors que dans *Bâtard sauvage*, la figure du « *vira-lata* » assumait cette fonction. J'ai donc procédé de la manière synthétisée dans le tableau ci-dessous :

PROTOCOLE D'ACTION 7.2 – <i>Pour revenir à soi</i>	
DANSER L'OBJET-TROUVÉ	
3 – SOI-TROUVÉ	Réfléchir librement sur l'objet expérimenté. Posez-vous la question suivante : <i>Qu'est-ce que cet objet raconte sur moi ?</i> Dessinez l'objet et ensuite écrivez un texte en décrivant l'objet comme s'il était un filtre pour vous décrire vous-même. Découvrez quelque chose de commun et d'« universel » dans cette description.
4 – SOI-COMMUN	Relancer l'expérimentation performative en laissant la couche dramaturgique de l'étape précédente ajouter et modifier des éléments.

Tableau 8. Protocole d'action 7.2 - *Pour revenir à soi*: Danser l'objet-trouvé

Avec les protocoles *Pour Revenir à soi* on conclut ce qui a été identifié dans cette recherche comme les trois principales étapes de la démarche l'*Anticorps* dans le cadre de la création chorégraphique. La première étape, les *Auto-portraits de dissidence* (protocoles 1 et 2 - *Danser le corps-fantôme* et *Danser le système immunitaire*), se caractérise donc par l'ancrage personnel du performeur au centre du processus de création, visant notamment à cartographier ses aspects identitaires de dissidence - *axes de différence*. La deuxième étape, les *Alter-portraits du devenir* (protocoles 3 à 7.1 et 8 - *Danser en puissance de métamorphose* et les protocoles *Pour bouger de soi*), déplace la perspective autocentrée par le biais du dialogue du performeur avec d'autres corps vivants et non vivants. La troisième et dernière étape, les *Figurations*¹⁹³ (protocoles 7.2 et 8 – protocoles *Pour revenir à soi*), recentre les questions d'identité du performeur, mais en transformant ces corps d'« Autres » en filtres d'autoréflexivité – des figures paradigmatiques. La phase des *Figurations* est à l'origine de tout le processus de composition de *Bâtard sauvage*, prenant le « *vira-lata* » comme figure paradigmatique. L'analyse de cette phase sera discutée en détail à partir de la *partie 3* de cette recherche.

¹⁹³ Le terme *Figurations* s'inspire des notions abordées par la philosophe féministe Rosi Braidotti dans son ouvrage *Metamorphoses: Towards a materialist theory of becoming* [Métamorphoses : vers une théorie matérialiste du devenir]. Ces interactions théoriques sur le terme *Figurations* seront discutées plus en profondeur dans le Chapitre 7 de cette recherche, lorsqu'il sera question de la figuration du « *Vira-lata* ».

1.2. Protocoles d'action : Conversations-dansées

Dans l'autre protocole d'action, la figure paradigmatique choisie n'était plus des objets ou des animaux, mais des personnes. Suivant la même logique que le protocole 7, celui-ci a également commencé par une tentative de « *bouger de soi* », pour ensuite « *revenir à soi* ». Pour *bouger de soi*, je voulais me débarrasser au maximum de ma projection sur d'autres subjectivités, puis les incorporer par le mouvement. C'est pourquoi j'ai voulu danser la façon dont les gens se décrivaient. Pour ce faire, j'ai contacté certaines personnes, les invitant à entamer une « conversation-dansée » avec moi, à distance. Cette conversation-dansée consisterait en une série de questions auxquelles répondrait l'interlocuteur, la première question étant simplement « *Qui êtes-vous ?* ». A chaque tour, je dansais ces réponses, en les prenant comme la partition du mouvement. Dans certains cas, ces danses ont été filmées et renvoyées à l'interlocuteur en guise de réponse. Le message a été envoyé selon l'exemple de l'image 42, à des ami.e.s, principalement des artistes de théâtre, de danse et d'arts visuels, mais aussi certain.e.s issu.e.s d'autres professions non artistiques. Cet échantillon comprenait différentes nationalités (11 Brésilien.ne.s, 2 Colombien.ne.s, 1 Grecque, 1 Uruguayenne, 1 Portugaise et 1 Italienne).

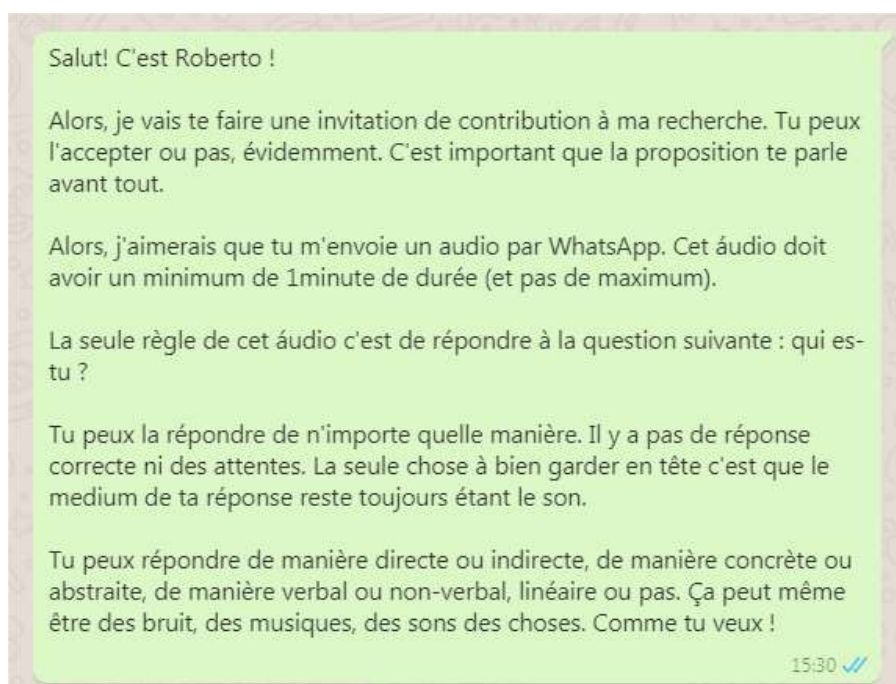


Image 42. Exemple de message envoyé par *WhatsApp Messenger* comme invitation pour entamer une *Conversation-dansée*

Comme on peut le voir dans le message envoyé, il était important que la réponse soit donnée par le biais d'un fichier audio, car je voulais me déplacer non seulement à partir du contenu, mais aussi à partir de la musicalité de ces réponses (manières de parler,

silences, rythme et vitesse d'élocution, textures des différentes langues etc). Dans l'une des réponses, par exemple, il n'y a pas eu d'intervention verbale. Une interlocutrice n'a enregistré que les petits bruits et les pleurs de son bébé nouveau-né. Dans d'autres, bien qu'il y ait eu une réponse verbale, elle était incompréhensible pour moi car mon interlocutrice répondait dans sa langue maternelle, le grec. D'autres personnes ont intentionnellement exploré la multimodalité en mêlant d'autres modes de réponse à leurs formulations verbales. Une personne a enregistré le bruit des grilles dans la rue, une autre a enregistré le bruit des vagues dans la mer. Une autre a utilisé des extraits de films pour entremêler son discours. Deux autres ont chanté et fait du *beatbox*. D'autres encore ont mélangé leurs réponses avec le son des actions, en parlant tout en courant, par exemple. L'une des interlocutrices a répondu à la question par un jeu de tarot, dans lequel les cartes guidaient sa réponse. Cette dernière réponse a même influencé certains aspects du T.C.14 [Le bâtard sauvage], à partir du symbolisme de la carte du diable.

En studio, ces réponses étaient écoutées comme s'il s'agissait de musique, afin que je puisse traduire en mouvement ce que j'entendais, que ce soit par le sens des mots et des phrases, l'émotion et l'expressivité avec lesquelles l'interlocuteur s'exprimait, ou la musicalité et la texture de la parole elle-même. Même les silences, ou les moments de suspension de la pensée, sont devenus une partition pour le mouvement, me mettant au défi de trouver des moyens d'être attentif et honnête dans ce processus de traduction. La notion de *traduction* est devenue particulièrement importante à ce stade du processus. Petit à petit, j'ai pu me rendre compte que le processus d'identification se produisait beaucoup plus immédiatement dans ce protocole que dans le protocole 7. Chaque danse était à la fois un moyen de *bouger de soi* et de *revenir à soi*. En laissant ces réponses passer dans mon corps, j'avais déjà l'impression qu'elles se référaient aussi à moi. En synthétisant ce protocole, nous pouvons décrire les deux étapes d'un tour de plus ou moins comme ceci :

PROTOCOLE D'ACTION 8 – Pour bouger et revenir à soi	
CONVERSIONS-DANSÉES	
1 – INVITATION	Inviter quelqu'un à entamer une conversation-dansée à distance, qui se fera par l'échange de fichiers audio. Par le biais d'une question, lancer la conversation, dont les réponses doivent durer au moins 1 minute.
2 – FAIRE-CORPS	Écouter l'audio dans le studio, traduire par le mouvement la réponse. Cette traduction fait référence au sens des mots, mais aussi à des éléments plus abstraits tels que la musicalité et l'expressivité du discours. Pour le prochain tour, vous pouvez envoyer une nouvelle question et/ou même la vidéo de cette danse comme réponse à l'interlocuteur. Vous pouvez également traduire l'audio par le biais du dessin et envoyer des photos.

Tableau 9. Protocole d'action 8 - *Pour bouger et revenir à soi*: Conversations-dansées



Image 43. Pages du carnet de bord A

Dans une autre variante de ce même protocole, les audios ont également été traduits sous forme de dessins (image 43). Les dessins ont été réalisés tout en écoutant la réponse, de sorte que la durée de l'audio définissait également la durée de la réalisation du dessin, tout comme la traduction effectuée par le mouvement. De même, ces dessins pourraient traduire en formes et en couleurs n'importe lequel des aspects relevés par les audios. Les dessins résultants pourraient également être envoyés aux interlocuteurs, en réponse à leurs audios. De cette façon, les conversations-dansées sont configurées comme un protocole interpersonnel, durationnel et multimodal.

À un certain moment, j'ai décidé de délimiter le profil des interlocuteurs, j'ai donc passé une annonce sur les médias sociaux invitant spécifiquement les personnes qui se considéraient d'une certaine manière comme un « corps dissident ». À cette invitation ont répondu des personnes transgenres et non binaires, des personnes noires et indigènes, des femmes et d'autres personnes queer, ainsi que d'autres identifications plus subjectives. Chaque personne a trouvé sa propre façon de répondre à cette invitation, ce qui a généré de nouvelles questions, telles que « *Qu'est-ce que ça fait d'être dans votre corps ?* ». L'une des interlocutrices a répondu à cette question en se brossant les dents. Pendant ses réponses, le bruit de l'eau et du brossage se mêle aux formulations verbales, tandis que la bouche pleine de mousse donne une qualité particulière au discours :

[...] Mon corps est toujours inachevé... C'est un problème sérieux à résoudre, quelque chose que tu portes en permanence avec toi, qui t'empêche d'occuper les espaces, qui t'empêche d'occuper l'espace nécessaire pour être. C'est une surveillance éternelle. Tu dois surveiller tout le temps cette chose qui ne va pas à l'intérieur. Si tu es non-finie,

non-parfaite, non-pleine, vraiment incomplète, c'est un effort quotidien de s'autoriser soi-même¹⁹⁴. [Notre traduction]

À l'époque, j'ai remarqué que cette réponse particulière semblait exprimer plusieurs questions de ma recherche. La « surveillance » utilisée par l'interlocutrice a bien été ce qui a motivé le choix du gyrophare comme objet dramaturgique dans *Bâtard sauvage*. Le gyrophare a été mis en scène pour matérialiser précisément cette dualité du corps éternellement surveillé, par lui-même et par les autres, ce qui a été évoqué aussi dans les réponses d'autres interlocuteurs. D'autres questions ont suivi au cours des tours de ces conversations-dansées. D'après leur évolution, on peut voir à quel point ce protocole a été important pour la composition de *Bâtard sauvage*. L'image du *bâtard* est devenue de plus en plus forte pour représenter ces corps dissidents de la normalité, ces corps hybrides et vulnérables. Les questions ont commencé à traduire exactement le cheminement de cette pensée de recherche : « *Qu'est-ce que la vulnérabilité pour vous ?* », « *Quand êtes-vous le plus vulnérable ?* », « *Que serait-ce si votre plus grande vulnérabilité était un superpouvoir ?* », et enfin, « *Qu'est-ce que cela signifie d'être un bâtard ?* » et « *Qu'est-ce que cela fait d'être un bâtard ?* ».

L'une des réponses à cette dernière question a été particulièrement importante parmi l'ensemble des conversations-dansées. Je vais transcrire intégralement la réponse de cet interlocutrice ci-dessous car je crois qu'elle a énormément contribué à la constitution de l'univers dramaturgique et chorégraphique du *Bâtard sauvage*, ce que l'on pourra vérifier à partir de la partie 3 de ce mémoire.

Je commencerais cet audio avec des bruits de voitures passant dans la rue, des klaxons, des pneus qui freinent, des gens qui disent des mots grossiers, beaucoup de bruits de plastique. Je pense qu'être une *vira-lata*... Quand je m'imagine une *vira-lata*, ou quand je me vois, ou quand je me suis vu ainsi, je m'imagine très maigre, avec des taches de saleté sur le corps, des taches de longue date qui sont restées, des lieux et des mondes que j'ai traversés. Avec des tiques dans mes oreilles, et beaucoup de plastique autour de moi. Je m'imagine avec de nombreuses matières plastiques. Le son du plastique me revient constamment. Il me vient aussi l'image d'une personne qui tourne des canettes, qui tourne des canettes... des canettes de toutes les tailles, des grandes, des petites, froissées ou non... beaucoup de canettes, beaucoup de canettes... Une perssone à la recherche de quelques restes. Je me vois vivre des restes. Des choses

¹⁹⁴ Extrait transcrit de l'audio d'une des réponses recueillies dans le cadre du protocole Conversations-dansées le 14 avril 2021.

Transcription originale en portugais : « [...] o meu corpo está sempre inacabado... Isso é um problema grave pra resolver, que você carrega com você o tempo todo, que te desautoriza a ocupar os espaços, que te desautoriza a ocupar O espaço que ocupa "ser". É uma eterna vigilância. Tem que vigiar o tempo todo essa coisa que está errada lá dentro. Se você é não-terminada, não-perfeita, não-plena, incompleta mesmo, é um esforço de cada dia pra se autorizar »

laissées derrière. Pas seulement de la nourriture, mais aussi des restes d'amour... d'affection... des restes... des choses qui n'étaient pas destinées à d'autres personnes, soit par négligence, soit parce qu'il reste toujours quelque chose... et que fait-on de ces restes ? On les jette aux *vira-latas*. Je me vois sous un pont, sur un trottoir, déchirée. Il s'agit d'un reste de personne aussi... très maigre [*rires*], marchant beaucoup... avec des pieds fatigués... un peu brûlée par le soleil, collé à l'asphalte. L'asphalte, je pense, est très présent dans l'image de cette *vira-lata*. L'asphalte. Asphalte chaud, humide et pluvieux. De l'asphalte sale. L'odeur de la charogne. – Maman ! [*La voix lointaine de sa fille qui l'appelle. L'audio est interrompu*]¹⁹⁵ [Notre traduction]

Plusieurs des images décrites par cette interlocutrice sont restées avec moi, habitant le processus de création. Bien que plusieurs de ces images ne puissent être perçues par le public, beaucoup sont devenues des partitions pour l'improvisation, intégrant un vaste répertoire d'images qui compose chaque tableau chorégraphique. Il est possible de voir que l'identification générée par la figure du *vira-lata*, selon cette interlocutrice, est essentiellement négative au départ. Cependant, dans *Bâtard sauvage*, cet imaginaire grotesque et précaire sera également utilisé comme une affirmation positive sur les corps dissidents, créant une figuration ambiguë et monstrueuse à partir du *vira-lata*.

Cette réponse marque aussi la définition de la figuration du *vira-lata* comme cadre dramaturgique et chorégraphique du *Bâtard sauvage*. A ce moment du processus, il a été décidé que tous les protocoles créés et expérimentés jusqu'alors seraient réorganisés et édités pour composer une performance comme résultat de ma recherche en création. Ce moment marque donc la transition entre l'étape de recherche, d'expérimentation et de récolte du processus et l'étape de sélection, d'édition et de composition.

¹⁹⁵ Transcription de l'audio d'une des réponses recueillies dans le cadre du protocole Conversations-dansées le 3 avril 2021. Transcription originale en portugais : « *Eu começaria este áudio com barulhos de carro passando na rua, buzinas, pneus freando, pessoas falando palavras rudes, muito barulho de plástico. Eu acho que ser uma vira-lata... quando eu me imagino uma viralata ou quando eu me vejo ou quando eu me vi, eu me imagino bem magrinha, com manchas de sujeira no meu corpo, manchas de muito temop, que ficaram, de lugares e mundos por onde eu passei. Com carrapatos na orelha, e com muitos plásticos em volta de mim. Eu me imagino com muitos plásticos. O barulho do plástico me vem constantemente. Também me vem uma imagem de uma pessoa virando latas, virando latas... latas de todos os tamanhos, grandes pequenas amassadas, ou não... muitas latas muitas latas, em busca de algum resto. Eu me vejo vivendo de restos. De coisas deixadas para trás. Não só comidas, mas também restos de amor... de afeto... resto... coisas que não foram destinadas a outras pessoas, por desleixo ou porque sempre resta alguma coisa... e o que se faz com esse resto se joga ao vira-latas. Eu me vejo de uma ponte, u numa beira de meio-fio, rasgada. É um resto de gente também.bem magra (risos), andando muito... com os pés cansados... um pouco queimada de sol, colando no alfalto o asfalto eu acho que é muito presente na imagem dessa vira-lata. Asflato. Asfalto quente, molhado, chovido. Asfalto sujo. Cheiro de carniça. – Mãe! »*

Chapitre 6

*

La vulnérabilité comme aspect viscéral de l'*Anticorps*

Dans le cadre de mon mémoire de M1, l'aspect de la vulnérabilité ne s'est pas révélée aussi clairement qu'il a été constaté lors de la création de *Bâtard sauvage*. L'accent avait été mis plus sur l'essence combative de la corporéité dansante, sans vraiment considérer que la vulnérabilité pourrait être à la genèse de sa performativité politique. Néanmoins, les études pratiques menées jusqu'à présent ont permis d'identifier la *vulnérabilité* comme la manifestation viscérale de l'*Anticorps* dans la création chorégraphique. Cela n'a été possible que grâce à ce changement de positionnalité – en me situant à la fois comme chercheur et performeur. Au début des études pratiques, le terme s'est avéré trop rigide et abstrait pour la dynamique de la création. Le *Protocole d'action 1* (*Danser le corps-fantôme, Tableau 1*, p.80) visait précisément à le rendre plus pratique pour le processus de création, de façon que je pourrais l'incarner [*embody*] plus directement. Les expérimentations qui ont suivi ont montré que la vulnérabilité était une expérience corporelle récurrente dans toutes les études pratiques en studio. Cette constatation concernant sa *viscéralité* a été définitivement confirmée lors du protocole 8, lorsque des enjeux liant le corps à la vulnérabilité étaient fréquemment abordés dans les réponses des *conversations-dansées*. Ainsi, lorsque j'évoque la viscéralité de la vulnérabilité, j'utilise à la fois son sens objectif et corporel, lié aux viscères, et le sens « qui relève du plus profond de l'être; intime, inconscient¹⁹⁶ ».

Cet aspect viscéral de la vulnérabilité s'explique par son lien implicite avec la violence, la peur et le risque. Judith Butler affirme que nous sommes tous détenteurs d'une « [...] vulnérabilité à l'Autre qui fait partie de la vie corporelle, une vulnérabilité à une adresse soudaine venue d'ailleurs et que nous ne pouvons pas anticiper¹⁹⁷ » [Notre traduction]. La vulnérabilité est donc un aspect commun de tout corps socialement constitué :

¹⁹⁶ CNRTL, « Viscéral » in *Centre national de ressources textuelles et lexicales – CNRTL* [en ligne]. Disponible sur : <https://www.cnrtl.fr/definition/visc%C3%A9ral> [consulté le 10 août 2021]

¹⁹⁷ BUTLER, Judith. *Precarious life: the powers of mourning and violence* [La vie précaire : les pouvoirs du deuil et de la violence], New York: Verson, 2004, p. 29
Citation originale en anglais: « [...] a vulnerability to the other that is part of bodily life, a vulnerability to a sudden address from elsewhere that we cannot preempt. »

Chacun d'entre nous est constitué politiquement en partie grâce à la vulnérabilité sociale de notre corps [...]. La perte et la vulnérabilité semblent découler du fait que nous sommes des corps socialement constitués, attachés aux autres, risquant de perdre ces attachements, exposés aux autres, risquant la violence en vertu de cette exposition¹⁹⁸.
[Notre traduction]

On peut voir la résonance de ce principe dans la réponse d'une interlocutrice *queer* des *Conversations-dansées*, qui a répondu que « le corps de [sa] vulnérabilité extrême peut se refléter dans tous les corps qui ont fait violence à [son] existence. Ces corps portent la menace en ne permettant pas et en profitant d'un corps qui est extrême de manière vulnérable¹⁹⁹ » [Notre traduction]. Cette vulnérabilité liée à la violence et au risque (et aussi au courage donc) de l'exposition à l'Autre peut être particulièrement intense pour les corporeités dissidentes. Ce lien paradoxal entre la vulnérabilité, la violence et l'exposition à l'« Autre » a constitué le T.C.15 [La violence de la rencontre] (p.38).

Cette perspective de la vulnérabilité comme expérience commune et sociale la renforce comme un dispositif chorégraphique qui favorise l'*identification*. Selon Marcia Tiburi, « l'identification est un schématisme mental et affectif de base par lequel nous reconnaissons à l'extérieur de nous-mêmes ce qui confirme une certitude en nous [...], c'est la forme la plus primitive de lien avec une autre personne²⁰⁰ » [Notre traduction]. En plaçant donc la vulnérabilité comme axe de l'*anticorps*, la performativité qui en résulte a un grand potentiel pour générer de l'identification viscérale chez le spectateur, potentialisant la puissance politique à travers ce lien. Dans *Bâtard sauvage*, la vulnérabilité est donc déterminante pour l'agentivité qui constitue sa performativité politique. Elle s'est donc révélée être un aspect fondamental pour l'application de l'*Anticorps* comme ressource d'expérimentation et de création chorégraphique. En utilisant une métaphore anatomique, la vulnérabilité serait la colonne vertébrale de l'*Anticorps*, assurant sa mobilité, sa sustentation et protégeant son centre nerveux.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p.20

Citation originale en anglais: « *Each of us is constituted politically in part by virtue of the social vulnerability of our bodies [...]. Loss and vulnerability seem to follow from our being socially constituted bodies, attached to others, at risk of losing those attachments, exposed to others, at risk of violence by virtue of that exposure.* »

¹⁹⁹ Extrait transcrit de l'audio d'une des réponses recueillies dans le cadre du protocole *Conversations-dansées* le 12 mai 2021. La question initiale était : « *Quel est le corps de votre vulnérabilité extrême ?* ».

Transcription originale en portugais : « [...] *O corpo da minha vulnerabilidade extrema pode ser refletido em todos os corpos que carregaram violência para com a minha existência. Esses corpos carregam a ameaça por não permitirem e por se aproveitarem de um corpo que é vulneravelmente extremo* »

²⁰⁰ TIBURI, Marcia. *Op. cit.*, p. 94

Citation originale en portugais: « *a identificação é um básico esquematismo mental e afetivo pelo qual se reconhece fora de si aquilo que confirma uma certeza em nós [...], é a forma mais primitiva de laço com outra pessoa* »

1. *La vulnérabilité comme performativité politique d'agentivité*

Dans le cadre de cette recherche en création, la vulnérabilité est utilisée dans une approche positive, qui n'est donc pas définie par le manque. Cette approche positive de la vulnérabilité en tant que discours politique a ouvert de nouvelles possibilités de réflexion à partir de notions telles que le grotesque, la laideur, l'échec et la précarité dans la performance. Selon Deleuze et Guattari, cette approche positive de la différence est également une caractéristique de l'intensité maximale du *CsO*²⁰¹. Cette positivité se fonde sur la multiplication de la différence que le sujet produit et non sur ce qui lui « manque » par rapport à l'hégémonie. C'est ce que les auteurs appellent le « *devenir-minoritaire* », qui résonne profondément avec les choix observés dans *Bâtard sauvage* et qui soutient aussi la question de l'identification par la vulnérabilité. Ce qu'on appelle ici les discours hégémoniques dominants-oppressants, les auteurs l'appellent aussi « majorité », qu'ils classent non pas comme quelque chose lié à la quantité, mais qui « implique une constance, d'expression ou de contenu [...] qui suppose un état de pouvoir et de domination²⁰² ». À titre d'exemple, ils citent précisément l'« Homme-mâle-blanc-adulte-habitant des villes-parlant une langue standard-européen-hétérosexuel²⁰³ ». Bien que celui-ci représente un archétype très clair, Deleuze et Guattari soutiennent aussi que ce modèle abstrait n'est effectivement personne, de sorte que chaque personne garderait en elle la possibilité de dévier de ce modèle. Il est toutefois important de souligner que cette perspective ne vise pas à invisibiliser des groupes minoritaires clairement vulnérables²⁰⁴. L'accent est mis plutôt sur cette puissance individuelle de dénaturer la condition « majoritaire ». Sur la base de ce *devenir-minoritaire*, le but ultime de *Bâtard sauvage* n'est pas nécessairement d'accuser la partie du public qui intègre les étalons majoritaires, mais potentiellement d'éveiller en eux ce *devenir-minoritaire* à travers de l'identification viscérale avec la vulnérabilité.

La perspective positive de la vulnérabilité est donc un dispositif qui constitue à la fois la relation entre l'interprète et soi-même, entre l'interprète et l'œuvre chorégraphique et entre l'interprète et le public. Dans son rapport à l'œuvre, ce *devenir-minoritaire* s'exprime dans l'affirmation de ces différences, dans le choix de voies qui s'écartent de la norme. Ces vulnérabilités se manifestent dans divers éléments de composition. L'utilisation de

²⁰¹ DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix, *Op. cit.*, p. 44

²⁰² *Ibid.*, p. 133

²⁰³ *Idem.*

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 134

l'improvisation dans le contexte de la performance, l'utilisation de matériaux précaires, l'utilisation de l'autodépréciation et de l'échec comme ressources discursives et chorégraphiques d'ironie, la prédominance de qualités de mouvement formellement précaires et apparemment non vertueuses, l'exposition physique et subjective de la matière-corps vue dans la scène solo, en plus de toutes les significations dramaturgiques qui apparaissent de manière plus explicite.

En recourant une fois de plus à la théorie *queer* – dont les affinités avec le *devenir* et avec le *CsO* semblent nombreuses –, il convient d'évoquer l'usage même du mot « queer » pour illustrer cette relation entre vulnérabilité, exposition à l'Autre et agentivité. Au départ, le mot « queer » était utilisé comme un abus homophobe, pour désigner de manière offensante les personnes homosexuelles ou ayant une performance de genre non normative. Ensuite, le terme « queer » a été transformé, par cette même minorité, d'un terme péjoratif en une auto-description positive²⁰⁵. A. Jagose fait remarquer que « 'si le terme '*queer*' est un terme politiquement puissant, ce qui est le cas, c'est parce que, loin d'être capable de se détacher de la source de la honte de l'enfance, il s'attache à cette scène comme à une source quasi inépuisable d'énergie transformationnelle²⁰⁶ » [Notre traduction]. De même, en chorégraphiant les vulnérabilités, *Bâtard sauvage* tente de transformer la scène en une source inépuisable d'énergie transformationnelle, pour renouveler le sens de cette exposition à l'autre. Cette même opération transformatrice, consistant à appliquer la perspective positive sur la connotation péjorative, a été réalisée avec le terme *bâtard/vira-lata*, comme on le verra dans le chapitre suivant. Ainsi, le *bâtard/vira-lata* devient une *figuration* de vulnérabilité et d'agentivité à la fois, un dispositif ancré dans l'ambiguïté

²⁰⁵ JAGOSE, Annamarie. *Op. cit.*, p. 103

²⁰⁶ SEDGWICK, Eve K. (1993) *apud Ibid.*, p. 106.

Citation originale en anglais: « 'If *queer* is a politically potent term, which it is, that's because, far from being capable of being detached from the childhood source of shame, it cleaves to that scene as a near inexhaustible source of transformational energy' »



PARTIE 3

*

Sélection et composition :

*Le vira-lata comme figuration
pour Bâtard Sauvage*

Chapitre 7

*

Le *vira-lata* comme dispositif chorégraphique-politique

Le *vira-lata* est apparu comme une stratégie pour concilier diverses intentions performatives et politiques dans le processus de création. Ce dispositif m'a permis d'ancrer ma matière-corps dissidente (latinobrésilienne et *queer*) dans un contexte socioculturel plus large (cadre néocolonial), voire transculturelle (aspect de la vulnérabilité). Chorégraphiquement, la figuration du *vira-lata* est le motif qui a irrigué les paramètres formels de l'*Anticorps* (chapitre 3) dans la composition de ***Bâtard sauvage*** : la *motivation politique* (dramaturgie et sens), la *pulsion externalisée métissée* (corps et mouvement) et la *présence dérangeante* (présence scénique). L'ambiguïté est une ressource essentielle pour activer les états de vulnérabilité et aussi les aspects *métissés* du mouvement et *dérangeants* de la présence. Mais comment approcher une telle motivation politique tout en conservant l'ambiguïté ? Il fallait se frayer un chemin dans cette seconde phase de la création de manière à pouvoir occuper différentes positionnalités au sein de ce sujet. Définir une figuration pour cette phase pourrait permettre cet espace d'ouverture et d'ambiguïté de l'image où je pourrais l'interroger et réinterroger pour en obtenir des réponses différentes à chaque fois. Cette intentionnalité était inspirée non seulement de mon expérience en tant qu'artiste plasticien et de mes études sur l'image, mais aussi et surtout du Protocole d'action 7.2 (*Pour revenir à soi : Danser l'objet-trouvé, Tableau 8, p.97*). Dans ce protocole, la branche peut être considérée comme une graine de ce qui est devenu la figuration en ***Bâtard sauvage***, par exemple.

L'opération métaphorique de la figuration est analogue à d'autres utilisées dans les études *queer* et féministe, qui font usage d'images pour synthétiser et élargir les discours sur des corps dissidents²⁰⁷, comme on peut le voir à travers les « monstres » de la

²⁰⁷ On peut le voir, par exemple, dans l'utilisation de l'image du « cyborg » dans la théorie de Donna J. Haraway (HARAWAY, Donna J. « A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century » [Un manifeste cyborg : Science, technologie et féminisme socialiste à la fin du vingtième siècle] dans *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature* [Simiens, cyborgs et femmes : La réinvention de la nature], p. 149 – 182, New York:Routledge, 199) ; et de la « maison vide » par Paul B. Preciado (PRECIADO, Paul B. Mon Corps trans est une maison vide, *Libération*, 07 octobre 2016. [En ligne] Disponible sur : https://www.liberation.fr/debats/2016/10/07/mon-corps-trans-est-une-maison-vide_1520457 [consulté le 16 mai 2021]).

philosophie matérialiste de Rosi Braidotti²⁰⁸. A cette phase de création, je m'appuie donc surtout sur sa définition des *figurations* pour poursuivre la recherche :

[...] elles évoquent les changements et les transmissions qui sont en cours dans le contexte « g-local » des sociétés avancées. Un accent particulier a été mis sur les dislocations induites par les taux rapides de changement sur les notions établies d'identité. Les *figurations* sont des lectures expressives ou cartographiques de la propre position ancrée [*embedded*] et incarnée [*embodied*] du sujet. En tant que telles, elles sont liées à l'imaginaire social par un réseau complexe de relations, qu'elles soient de nature répressive ou émancipatrice [*empowering*]. L'idée de *figuration* apporte donc une réponse non seulement à des questions politiques, mais aussi épistémologiques et esthétiques²⁰⁹. [Notre traduction]

Cette définition des *figurations* correspond donc précisément à la manière dont l'image du *vira-lata* est utilisée dans cette recherche en création. Elle vise à générer des lectures chorégraphiques expressives sur les corporéités dissidentes et colonisées, ancrées et incarnées dans un champ de dislocations identitaires de relations sociales répressives ou émancipatrices. Il s'agit d'une stratégie d'inventivité méthodologique visant à activer des terrains politiques, épistémologiques et esthétiques dans la démarche de l'*Anticorps*.

L'utilisation de la figuration comme dispositif de la démarche de l'*Anticorps* finit par générer sa propre logique qui vient en aide aux étapes de sélection, édition et composition chorégraphique. En irriguant l'œuvre chorégraphique de cette ouverture de l'image, l'intention est que la performance qui en résulte puisse également servir de miroir au spectateur, permettant d'autres identifications personnelles et le *devenir-minoritaire* (Gilles Deleuze & Félix Guattari, 1980). En ce sens, le mouvement n'est pas considéré comme une tentative d'« élucidation » du discours. Il est plutôt une réponse corporelle et kinesthésique *métissée* aux questions initiales (comme dans le principe du *Processus de visualisation psychokinétique* d'Anna Halprin, de danser la question, pas la réponse, p.67). La danse peut paraître assez abstraite pour le public au départ, mais elle peut aussi s'appuyer sur l'expérience corporelle du public pour révéler des strates somatiques profondes à travers leur regard kinesthésique [*kinesthetic seeing*²¹⁰].

²⁰⁸ Dans *Metamorphoses* (2002), elle expose une manière nomade et rhizomatique d'aborder de manière créative les « cyber-monstres des sociétés high-tech », qu'elle appelle les *sociétés techno-teratologiques*.

²⁰⁹ BRAIDOTTI, Rosi, *Metamorphoses: Towards a materialist theory of becoming* [Métamorphoses : Vers une théorie matérialiste du devenir], Cambridge: Polity Press, 2002, p.173

Citation originale en anglais: « *About figurations: they evoke the changes and transmissions which are on-going in the "g-local" context of advanced societies. Special emphasis has been given to the dislocations induced by the fast rates of change upon established notions of identity. Figurations are expressive or cartographic readings of the subject's own embedded and embodied position. As such, they are linked to the social imaginary by a complex web of relations, both of the repressive and the empowering kind. The idea of figurations therefore provides an answer not only to political, but also to both epistemological and aesthetic questions [...]* »

²¹⁰ KOSSTRIN, Hannah. *Op. cit.*, p. 19–35

Comme on le verra plus loin, l’imaginaire autour du *vira-lata* a soulevé d’importantes pistes de recherche sur les corps colonisés, une question politique qui traverse à la fois les échelles individuelles et transculturelles, et dont la vulnérabilité reste un axe viscéral. En revisitant le carnet de bord, j’ai trouvé des indices qui évoquaient déjà la figuration du « chien bâtard » avant de sa définition comme cadre dramaturgique et chorégraphique. Ces indices étaient, par exemple, des représentations du corps humain mêlant des caractéristiques canines. Sur une autre des pages, on lit « *Un animal qui incarne un conflit* », dont la réponse « *Bâtard (chien)* » est écrite juste à côté. En rétrospective des deux dernières années, il est possible de constater que l’image du « chien bâtard » s’annonçait déjà dans plusieurs études pratiques développées lors du Master Création artistique, parcours Arts de la scène (2019-2021). En 2019, j’ai produit un court-métrage intitulé *Étoile filante*²¹¹, qui qualifiait à plusieurs reprises le personnage principal de « bâtard », profitant du double sens du mot en français pour le désigner à la fois comme un chien sans « pedigree » et comme un fils illégitime, un type raté (image 44). Ce court-métrage a été adapté d’un texte que j’avais écrit la même année, dans le cours d’Écritures dramatiques, encadré par Pauline Bouchet. Le texte s’appelait *Star Bâtard* et s’inspirait du chien Laïka, la petite chienne qui vivait dans les rues de Moscou avant d’être envoyée dans l’espace en 1957, où elle est morte quelques heures seulement après le décollage. Dans ce texte, écrit en français, « bâtard » était remplacé par le mot brésilien « *vira-lata* », indiquant déjà des spécificités culturelles dans la notion de « bâtard ». D’une certaine manière, on voit que cette recherche qui a commencé avec Laïka, au début du M1, a trouvé un écho dans cette recherche en création et dans la performance *Bâtard sauvage*.



Image 44. Images du court-métrage *Étoile filante* (2019), de Roberto Dagô.

²¹¹ Le court métrage *Étoile filante* dure 5'22 et a été créé par Roberto Dagô en 2019 dans le cadre du cours d'Études cinématographiques du Master Création Artistique, parcours Arts de la scène. Yoann Demoz était chargé du suivi de réalisation, avec la participation de la Cinémathèque de Saint-Etienne et la contribution d'Aude Forel. La vidéo est disponible en ligne, via le lien youtube : https://youtu.be/C3u-AZdd_UU

Dans un premier temps, je me suis intéressé à une sorte d'objectivation liée au chien bâtard. Cette objectivation indiquait non seulement que ces corps étaient en quelque sorte jetables, mais aussi qu'ils avaient moins de valeur – y compris littéralement – que d'autres corps, comme les chiens de race. Il est également intéressant de remarquer qu'il y avait souvent un rapport intrinsèque entre les chiens bâtards et les conditions de vie précaires, comme le fait de ne pas avoir de nourriture, de domicile ou de sécurité. Ces caractéristiques laissent entrevoir une problématique plus profonde et plus structurelle liée à ces bâtards. Évidemment, à ce stade de la réflexion, j'avais déjà élargi la notion de « bâtard » à une catégorie métaphorique d'analyse qui me permettait de penser aussi aux vies humaines, notamment celles qui sont socialement vulnérables.

Mais le choix de cette image a des raisons encore plus profondes. La définition la plus rapide d'un bâtard est probablement de le décrire comme un animal issu d'un croisement non identifié, un hybride²¹². On pourrait dire que cela configurerait déjà la caractéristique transculturelle de cette image, puisque dans plusieurs cultures, que ce soit au Brésil ou en France, un bâtard est défini plus ou moins de cette même manière. Dans la langue française, cependant, « bâtard » pourrait aussi être défini comme « un enfant né hors du mariage²¹³ » et qui, pour être *illégitime*, ne comptera guère avec la reconnaissance et protection parentale. En portugais brésilien, on peut dire « *bastardo* », mais uniquement pour désigner le second sens, rarement attribué aux chiens. On voit donc qu'en France, il y a déjà une fusion entre l'homme et le chien qui se produit à travers le langage, à travers le mot « bâtard ». Au Brésil, cette fusion se produit également, mais d'une manière profondément ancrée dans la constitution psychosociale brésilienne et non par le biais de la langue.

Au Brésil, le nom le plus courant du chien bâtard est « *vira-lata* », qui, traduit littéralement, désignerait l'action de renverser (*vira*) des récipients métalliques (*lata*). L'origine du terme « *vira-lata* » réside dans le fait que ces animaux sont couramment vus marchant affamés dans les rues des villes brésiliennes, retournant les poubelles (souvent en métal) à la recherche d'une quelconque nourriture. Le terme « *vira-lata* » témoigne donc de cette relation presque intrinsèque entre les corps bâtards et les conditions sociopolitiques de vulnérabilité. Le *vira-lata* peut donc bien être défini comme une version

²¹² Dictionnaire Larousse, « Bâtard » in Le Larousse.fr (Encyclopédie et dictionnaires en ligne). [En ligne] Disponible sur: <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/b%20a2tard/8313> (consulté le 29 juillet 2021)

²¹³ *Idem*.

latinobrésilienne de la catégorie générique des chiens bâtards, évoquant à la fois des contextes socioculturels de vulnérabilité géositués et l'archétype hybride transculturelle de sa catégorie. Cette riche ambivalence m'a motivé à préciser la *figuration* du bâtard à travers le *vira-lata*, activant des approches culturelles brésiliennes, interculturelles colonialistes et individuelles de dissidence.

Bien qu'étant un animal extrêmement marginalisé, né dans la rue ou souvent abandonné par ses maîtres, le *vira-lata* est devenu un symbole brésilien, associé à la résilience, à la bienveillance et à la débrouillardise. Un événement récent illustre ce lien culturel. En 2020, avec la récession économique brésilienne, la Banque centrale a dû créer un nouveau billet de *Real*, d'une valeur de R\$ 200,00. Puisque tous les billets brésiliens ont l'image d'un animal imprimé sur leur surface, il a fallu choisir le prochain. Une pétition de plus de 140 000 signatures a été remise au conseil d'administration de la Banque centrale pour demander que le *lobo-guará* (loup à crinière) choisi par l'institution soit remplacé par un *vira-lata*. La demande a reçu un large soutien national via l'Internet et des représentants de partis politiques se sont réunis avec le conseil d'administration²¹⁴. Entre autres justifications, le texte présentant la pétition déclarait :

Nous ne nions pas l'importance du *lobo-guará* [loup à crinière] dans l'histoire et la faune du Brésil, mais le chien *vira-lata* est davantage lié à la vie quotidienne des Brésiliens et, de plus, il est présent dans toutes les régions du pays. [...] Le Sans Race Definie est un symbole de la société et de la culture brésiliennes, c'est l'animal le plus populaire au Brésil.²¹⁵ [Notre traduction]

Le texte atteste de la grande importance et de l'identification affective brésilienne avec le *vira-lata*. Cependant, l'image marginale du *vira-lata* reste très ambiguë au sein de la culture brésilienne, fondamentalement associée à la précarité, à l'humiliation et au métissage comme qualification péjorative. On voit donc que la fusion entre l'homme et le chien est également présente dans la culture brésilienne et, bien qu'elle ne soit pas aussi directe que dans la langue française, elle se manifeste très clairement dans ce que l'on a appelé le « Complexe de *vira-lata* ».

²¹⁴ GUIMARÃES, Cleo. « Vira-lata caramelo: BC analisa petição que pede cão na nota de R\$ 200 » [Vira-lata caramelo : BC analyse la pétition qui demande le chien sur le billet de R\$ 200], Revue Veja Rio, 07 août 2020 [En ligne] Disponible sur : <https://vejario.abril.com.br/beira-mar/vira-lata-caramelo-nota-200-banco-central/> (consulté le 20 juillet 2021)

²¹⁵ Change.org. « Vira-lata caramelo na nota de R\$200 » [Vira-lata caramelo sur le billet de R\$200], 2020. [En ligne] Disponible sur : https://www.change.org/p/conselho-monet%C3%A1rio-nacional-vira-lata-caramelo-na-nota-de-r-200?use_react=false&v2=false (consulté le 20 juillet 2021)

Citation originale en portugais : « Não descartamos a relevância do Lobo-guará na história e na fauna brasileiras, porém o cachorro *vira-lata* está mais relacionado ao cotidiano dos brasileiros e, além disso, é presente em todas as regiões do país. [...] O Sem raça definida é um símbolo da sociedade e da cultura brasileira, é o animal mais popular do Brasil »

1. *Complexe de vira-lata : l'humiliation coloniale du corps brésilien*

Le terme « *Complexo de vira-lata* » [Complexe de *vira-lata*] a été créé en 1958 par l'écrivain et dramaturge brésilien Nelson Rodrigues. En 1990, le terme a été repris et est devenu une formulation critique pour penser l'image de soi brésilienne²¹⁶. Le terme est devenu de plus en plus populaire pour décrire une certaine condition psychosociale d'infériorité et d'autosabotage face au reste du monde, en particulier l'Europe et les États-Unis. En se basant sur ce terme, le conflit que la figuration du *vira-lata* semble incarner dans son approche socioculturelle brésilien est précisément le « trauma colonial ». Son étude nous permettra d'enquêter et de comprendre des strates profondes qui irriguent la création de *Bâtard sauvage* et la manière dont l'*Anticorps* commence à se définir comme une démarche décoloniale.

Dans son ouvrage *Complexo de vira-lata : análise da humilhação brasileira* [Complexe de *vira-lata* : analyse de l'humiliation brésilienne] (2021), la philosophe et artiste brésilienne Marcia Tiburi soutient que l'*humiliation* est la base des tactiques coloniales. Les théoriciens brésiliens Luiz Antonio Simas et Luiz Rufino (2019) renforcent cette thèse, affirmant que le colonialisme se concrétise « [...] dans la production incessante de traumatisme et d'*humiliation* [...] » [Notre traduction]. Elle dit que l'humiliation « s'impose comme un fait indélébile de l'intérieur du *corps-esprit* humilié²¹⁸ ». Dans le système colonialiste, il s'agit de la première étape d'un processus d'élimination dont l'étape finale serait la mort – ou le meurtre – des corps colonisés. Entre ces deux pôles, il y aurait différentes intensités de violence qui configureraient ce que la chercheuse appelle le *circuit de l'humiliation*²¹⁹. Ce dernier semble résonner avec les notions de vulnérabilité, violence et exposition à l'Autre (Judith Butler, 2004) discutées précédemment. L'humiliation est donc devenue un concept fondamental dans la création chorégraphique de *Bâtard sauvage*. De cette façon, la composition de l'œuvre est complètement ancrée dans des logiques issues de la critique décoloniale, générant des matrices psychophysiques liées aux corps colonisés.

²¹⁶ TIBURI, Marcia. *Op. cit.*, p. 75

²¹⁷ SIMAS, Luiz Antonio & RUFINO, Luiz. *Op. cit.*, p. 12

Citation originale en portugais: « [...] na produção incessante de trauma e humilhação [...] »

²¹⁸ *Ibid.*, p. 24

Citation originale en portugais: « [...] a humilhação se instaura como um fato indelével do interior do corpo-espírito humilhado ».

²¹⁹ *Ibid.*, p. 24 à 28

D'après Marcia Tiburi, le Complexe de *vira-lata*²²⁰ est une catégorie d'analyse pour réfléchir à une sorte de *devenir brésilien*²²¹. Pour cette raison, son étude s'est avérée pertinente pour cette recherche en création, s'inscrivant dans le cadre du questionnement d'Ann Cooper Albright (1997) sur les identités culturelles dans la danse contemporaine. Mon intention était d'enquêter sur mon devenir-brésilien à partir du Complexe de *vira-lata* et d'irriguer la création du *Bâtard sauvage* de ces découvertes. Ce terme révèle néanmoins une opposition importante à une définition déterministe de l'« identité brésilienne », et aussi une affinité avec la philosophie de Deleuze et Guattari. Comparable à d'autres catégories similaires, telles que le complexe d'Œdipe, le complexe d'Hamlet ou le complexe de Colomb²²², le Complexe de *vira-lata* servirait donc de formulation latinobrésilienne qui inscrit le corps-vécu dans des contextes historiques, symboliques et imaginaires (*matrice subjective*²²³). De manière générale, il caractériserait les sujets incapables de reconnaître l'Autre comme un semblable, aliénés en eux-mêmes, « héritiers de ceux qui ont été envahis et en même temps des envahisseurs [...]. De cette tension résulte la sensation d'absence de lieu, la sensation d'un éternel déplacement²²⁴ » [Notre traduction].

En situant le Complexe de *vira-lata* comme un traumatisme colonial, Marcia Tiburi alerte sur la difficulté pour les corps colonisés de reconnaître et de traiter leur propre souffrance, puisque le colonialisme, en tant que détenteur des moyens de communication et porteur des récits historiques, transforme l'invasion en conquête, le vol en découverte et vend cela comme une vérité. Dans *Bâtard sauvage*, donc, le mécanisme décolonial mis en place par la chorégraphie est précisément la reconnaissance et le traitement de ce traumatisme. En tant que traumatisme, le Complexe de *vira-lata* finit par générer des anomalies sadomasochistes dans lesquelles le sujet se soumet volontairement à l'humiliation. Il devient soumis et obéissant, voyant le colonisateur comme figure héroïque et salvatrice, alors qu'il est amené à se voir soi-même comme faible et un intrus dans son

²²⁰ Le Complexe de *vira-lata* serait la manifestation latinobrésilienne du Complexe de Colomb, terme créé par le psychanalyste français Charles Melman vers 1990. Comme Freud l'a fait avec Œdipe et Hamlet, le psychanalyste a pris la navigateur Christophe Colomb comme archétype pour le développement d'une nouvelle matrice subjective ancrée dans ce contexte colonialiste d'émergence des Amériques.

²²¹ *Ibid.*, p. 155

²²² « Complexo de Colombo é a expressão por meio da qual se pode refletir sobre questões simbólicas que afetam seres posicionados geopoliticamente no mundo. [...] A expressão complexo de Colombo ajuda a entender o que seres humanos fazem hoje com outros seres humanos e com a natureza em nome do capital e da religião. » (Marcia Tiburi, 2021, p. 79)

²²³ *Ibid.*, p. 156

²²⁴ *Ibid.*, p. 115

Citation originale en portugais: « herdeiros dos que foram invadidos e ao mesmo tempo dos invasores [...]. Dessa tensão resulta a sensação de falta de lugar, a sensação de um eterno deslocamento »

propre territoire, privé de sa propre valeur (comme dans le T.C.5 [La soumission], p.28). D'une certaine manière, le sujet perd la capacité de penser et de sentir afin d'éviter à tout prix la frustration de se voir en tant qu'humilié. L'humiliation devient ainsi une technologie politique²²⁵. Selon l'auteure, cette tactique finirait par associer une « fausse identité » qui soumet le corps colonisé à la réalité inversée créée par le colonisateur. Cela appuie l'importance de la notion d'identité dans le raisonnement de cette recherche.

Dans le cas spécifique du Brésil, le sentiment d'« être » un *vira-lata* naît de cette *fausse identité* et de l'absence du sentiment d'appartenance. La plupart des Brésiliens ont été complètement déconnectés de leur ascendance indigène ou africaine par le processus colonial et d'esclavage²²⁶. Dans le Complexe de *vira-lata*, le corps blanc européen est le seul lien ancestral positif dans la culture coloniale brésilienne, qui nourrit une élite majoritairement raciste. La plus grande humiliation pour le corps colonisé-raciste donc est de savoir que, aussi blanc soit-il, il ne sera jamais assez blanc parce qu'il ne sera jamais européen (ou nord-américain). Pour Marcia Tiburi, cette humiliation constitue un ressentiment incurable²²⁷. A la base du Complexe de *vira-lata* se trouverait implicitement une « [...] haine brésilienne du Brésil lui-même et de son peuple²²⁸ » [Notre traduction]. On voit, donc, que cet aspect du Complexe de *vira-lata*, résonne énormément avec l'image du corps comme arme et champs de bataille, qui soutient l'approche ironique dans *Bâtard sauvage* (par exemple, T.C.3 [Le cul], p.26 ; T.C.11 [Le hot-dog], p.34 ; et T.C.12 [Le bâtard sacrifié], p.35)

Le dialogue avec Marcia Tiburi nous permet d'ancrer la démarche de l'*Anticorps* définitivement dans le champ de la critique décoloniale. Les découvertes déclenchées par cette phase ont permis de reconnaître le corps comme un territoire colonisé, de liens historiques et géopolitiques de violence et d'humiliation.

²²⁵ *Ibid.*, p. 38

²²⁶ Pour plus d'informations sur ce sujet, voir « Le déracinement identitaire », in CARDOSO, Roberto. *Op. cit.*, p. 52 et 53

²²⁷ TIBURI, Marcia. *Op. cit.*, p. 129

²²⁸ *Ibid.*, p. 128

Citation originale en portugais: « [...] um ódio brasileiro ao próprio Brasil e ao seu povo ».

2. *Performativité vira-lata : l'agentivité des corporéités dissidentes*

La principale stratégie d'articulation avec la figuration du *vira-lata* passe d'abord par des approximations d'identification, c'est-à-dire par une tentative de prendre l'image comme une sorte de miroir. En essayant de voir mon propre reflet dans la figuration du *vira-lata*, des aspects de dissidence ont été immédiatement mis en évidence par l'essence marginale du *vira-lata*. Son univers métaphorique englobe les questions *queer* et son métissage caractéristique canalise non seulement des aspects latinobrésiens de mon ascendance (européenne, noire, indigène), mais aussi des aspects interartistiques et multimodaux du processus de création de *Bâtard sauvage*. Le tempérament bienveillant typiquement associé à l'archétype du bâtard brésilien – ou même du chien en général, en tant que « meilleur ami de l'homme » – ainsi que sa condition existentielle précaire m'ont permis de canaliser dans cette figuration les aspects vulnérables de ma propre personnalité. En outre, l'adaptabilité et la débrouillardise associées au *vira-lata* m'ont fait entrevoir des aspects de l'improvisation en danse à travers l'idée d'un corps en constante adaptation sur scène. En interrogeant cette image, de nombreuses strates se sont déployées de façon à permettre différents points d'ancrage personnel. Il est important de se rappeler que fournir de riches espaces d'engagement personnel est un aspect important de la relation de la démarche de l'*Anticorps* avec l'interprète. Il s'agit d'une étape de base de l'agentivité.

Ces approximations et identifications permises à l'interprète par la figuration du *vira-lata*, relie la démarche chorégraphique de *Bâtard sauvage* à la *performance*. Celle-ci est toujours une « manifestation politique²²⁹ » en soi et ontologiquement liée au *Live Art*²³⁰. D'après le chercheur et performeur brésilien Renato Cohen (2009), cette vitalité performative serait liée à une présence naturelle et spontanée, à un caractère rituel de l'art et à une « fonction modificatrice²³¹ ». En transformant la danse en une pratique de *décolonisation*, où les récits personnels se mêlent aux récits sociaux qui irriguent la corporéité dansante, *Bâtard sauvage* se configure comme une démarche hybride de performance. L'interprète se sert de la figuration du *vira-lata* tout en étant « plus présent

²²⁹ RIBEIRO, Gisele B. « A performance, o performativo, a performatividade : Linguagem e ação em práticas artísticas no limite das vanguardas [La performance, le performatif, la performativité : le langage et l'action dans les pratiques artistiques à la frontière des avant-gardes] » in *24^o Encontro Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas*; Universidade Federal de Santa Maria, Brésil, 2015, p. 262. [En ligne] Disponible sur : http://anpap.org.br/anais/2015/comites/chtca/gisele_barbosa_ribeiro.pdf [consulté le 25 avril 2020]

²³⁰ Le terme fait référence à des performances ou des événements mis en scène par un artiste ou un groupe d'artistes comme une œuvre d'art, généralement de nature innovante et exploratoire.

²³¹ COHEN, Renato. *Performance como linguagem: Criação de um tempo-espaco de experimentação* [La performance comme langage : création d'un espace-temps pour l'expérimentation], « Debates collection » (2e éd), Vol. 219. São Paulo, Brésil : Editora Perspectiva, 2009. p. 38

en tant que personne qu'en tant que personnage²³² ». Il est nourri surtout par une certaine « attitude » performative, comme une sorte de performativité ancrée dans « la manière de tenir son corps²³³ », comme quelque chose qui est déjà incarné. Cette performativité représente déjà un « état d'être face à la création chorégraphique²³⁴ ». L'utilisation ici du terme « attitude performative » nous permet en même temps de nuancer la performativité chez *Bâtard sauvage* et de reconnaître ses liens génétiques avec la *performance art*.

Dans le cadre de la figuration du *vira-lata*, cette attitude performative est particulièrement façonnée par une certaine monstruosité, qui apporte à la présence scénique son effet « dérangent ». Dans *Bâtard sauvage*, le *vira-lata* – ou le *bâtard* en général – peut être pris comme un archétype de la dissidence par rapport à une norme hégémonique. Cela permet à cette figuration d'être un catalyseur d'identifications individuelles pour des corporités dissidentes dans la création. Cette agentivité permise par le *vira-lata* en fait une sorte de filtre monstrueux pour les corporités dissidentes, les exposant positivement pour leur différence dans le processus de création et sur scène. Dans le chapitre de son livre consacré aux *cyber-teratologies*²³⁵, Rosi Braidotti évoque les figurations monstrueuses comme stratégie d'affirmation et de prolifération de la différence dans la postmodernité. Pour elle, « [...] c'est dans ce langage de la monstruosité que la différence est souvent traduite²³⁶ » [Notre traduction]. Elle situe donc la terminologie tératologique dans la même dynamique transformatrice que le mot *queer* et dans la perspective positive de la différence (Gilles Deleuze & Félix Guattari, 1980).

Si dans le *monde inversé* du colonialisme, « [...] les sujets colonisés sont contraints de vivre comme si leur corps ne leur appartenait pas²³⁷ » [Notre traduction], les pratiques du corps et de la présence qui sous-tendent la danse et la performance peuvent être un mécanisme décolonial. Dans le cadre du protocole des *conversations-dansées*, l'une des interlocutrices a répondu qu'elle ne saurait dire ce qu'elle était, qu'elle se voyait comme un « espace vide » : « [...] je ne peux pas dire que je suis ceci, cela ou cela. Dire que je suis

²³² COHEN, Renato. *Op. cit.*, p. 110

²³³ Dictionnaire Larousse, « Attitude » in Le Larousse.fr (Encyclopédie et dictionnaires en ligne). [En ligne] Disponible sur: <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/attitude/6295?q=attitude#6280> [consulté le 22 juin 2021]

²³⁴ ROUX, Céline. *Danse(s) performative(s)*, Paris, France : L'Harmattan, 2007.

²³⁵ BRAIDOTTI, Rosi. *Op. cit.*, p. 172 à 211

²³⁶ *Ibid.*, p.175

Citation originale en anglais: « [...] it is in this language of monstrosity that difference is often translated ».

²³⁷ TIBURI, Marcia. *Op. cit.*, p. 32

Citation originale en portugais : « [...] os sujeitos colonizados são obrigados a viver como se seu próprio corpo não lhes pertencesse. »

une *travesti* n'est pas suffisant... dire que je suis une femme n'est pas suffisant...²³⁸ ». Cette même interlocutrice poursuit en disant:

Ce que je sais, c'est que je suis très heureuse quand je danse. En fait, c'est pour cela que je suis en train de te répondre, parce que cela a un rapport avec la danse. Et je suis très heureuse quand je danse, je me sens sexy [...], je me sens puissante, je me sens délicieuse, je me sens comme une artiste, je me sens comme une magicienne, je me sens comme une sorcière, je me sens extrêmement libre, je me sens extrêmement joyeuse [...]. Donc je pense que pour le moment, je peux être ça, une danse. Et c'est pourquoi je... [elle fait un *beatbox* qui dure environ 1 minute]²³⁹.
[Notre traduction]

Sa réponse souligne ce pouvoir de la danse de se transformer en une expérience d'agentivité et d'identification pour la coporéité dissidente. Également, l'incarnation monstrueuse permise par la figuration du *vira-lata* a un potentiel décolonial pour traiter du « traumatisme originaire » [*trauma originário*²⁴⁰] des corps colonisés, caractérisé par le génocide, l'esclavage et l'expropriation ancestrale. La pratique chorégraphique devient une possibilité « d'élaborer le passé » coloniale et de comprendre le « temps et l'espace actuels comme lieux de coexistence²⁴¹ » [Notre traduction]. La performance deviendrait une pratique de « reconnaissance », la principale affection en opposition à l'humiliation (Marcia Tiburi, 2021).

Cette performativité politique inscrite dans la figuration du *vira-lata* a déclenché la création d'un dispositif chorégraphique-politique appelé *corporéités vira-latas*, qui a servi de synthèse conceptuelle et somatique dans le processus de création de *Bâtard sauvage* et, en même temps, de principe pour la composition des tableaux chorégraphiques.

²³⁸ Extrait transcrit de l'audio d'une des réponses recueillies dans le cadre du protocole Conversations-dansées le 19 mars 2021. Transcription originale en portugais : « [...] eu não consigo falar que eu sou isso, isso ou isso. Falar que eu sou travesti não é suficiente... falar que eu sou mulher não é suficiente...[...] »

²³⁹ *Idem*.

Transcription originale en portugais : « [...] eu sei que eu sou muito feliz quando eu estou dançando. Inclusive é por isso que eu estou te respondendo isso, porque tem a ver com dança. E eu sou muito feliz quando eu to dançando, eu me sinto sexy [...], eu me sinto poderosa, eu me sinto gostosa, eu me sinto artista, eu me sinto mágica, eu me sinto feiticeira, eu me sinto extremamente livre, eu me sinto extremamente alegre [...]. Então acho que por enquanto, eu posso ser isso, uma dança. E é por isso que eu... [ela começa a fazer um *beatbox* que dura mais ou menos 1 minuto] »

²⁴⁰ TIBURI, Marcia. *Op. cit.*, p. 53

²⁴¹ *Idem*.

Citation originale en portugais : « [...] elaborar o passado, a compreensão do tempo presente e do espaço como lugares de convívio »

3. *Corporités vira-latas : un dispositif chorégraphique-politique*

Les études menées jusqu'à présent nous permettent de comprendre comment la figuration du *vira-lata* irrigue la *motivation politique*, la *pulsion métissée* et la *présence dérangeante* dans *Bâtard sauvage*. La jonction de ces trois aspects a engendré ce que l'on a appelé des *corporités vira-latas*, un ensemble dramaturgique-chorégraphique qui synthétise, à travers le corps et à partir de la figuration du *vira-lata*, des concepts décoloniaux et *queer*. Comme réponse chorégraphique-politique aux discours coloniaux et hégémoniques, *Bâtard sauvage* tente de transformer les vulnérabilités « non-européennes » en une *présence dérangeante*, volontairement exposée dans sa propre « imperfection ». Les *corporités vira-latas* visent donc à effectuer une procédure d'affirmation de la différence, en constituant un corps performatif *métissé*, décolonisé et en devenir.

Les *corporités vira-latas* sont également une réponse à la question inspirée par Volmir Cordeiro (2018, p. 21) : Quelles conditions chorégraphiques peuvent être fabriquées pour que l'*anticorps* danse avec *consistance et force critique* ? Cette approche apporte un cadre éthique et politique pour ma pratique chorégraphique. Marcia Tiburi affirme que « [...] les fausses identités qui pèsent sur [les corps colonisés] doivent être dépassées, annulant ainsi le continuum de douleur et de destruction dans lequel [ils] ont été capturés²⁴² » [Notre traduction]. En ce sens, les *corporités vira-latas* sont un dispositif chorégraphique-politique d'identification et de dépassement des « fausses identités » coloniales. Cette stratégie s'insère et résonne avec les logiques de *reconnaissance* de soi et de l'autre, brisant les tactiques coloniales d'*effacement de l'Autre* et de la différence (Marcia Tiburi, 2021). Dans *Bâtard sauvage*, l'identification des discours hégémoniques et coloniaux m'a permis de les transformer en un outil pour travailler à partir de la viscéralité de la vulnérabilité. Cela a constitué un cadre critique et somatique qui irrigue la performativité politique sur la scène.

Le *vira-lata* comme *figuration* d'un corps métissé et *queer* ancré dans les contextes sociopolitiques et historiques de l'Amérique latine, semble incarner [*embody*] une tératologie non-eurocentrique ancrée dans les imaginaires dissidents du Sud. Le *vira-lata* se présente donc comme une formulation chorégraphique de monstruosité décoloniale,

²⁴² *Ibid.*, p. 182

Citation originale en portugais : « [...] as falsas identidades que pesam sobre [os corpos colonizados] precisam ser superadas cancelando assim o continuum de dor e destruição no qual [foram] capturados ».

plaçant la corporéité dansante dans un champ spécifique de questions politiques, épistémologiques et esthétiques, ou le *métissage* est un principe d'action et création.

En associant la différence à des terminologies péjoratives, nous voyons qu'il y a dans la notion de différence une relation intime avec la notion de vulnérabilité, dans le sens où les corps qui sont dissidents par rapport à une « normativité » sont plus vulnérables à l'exposition à l'Autre (Judith Butler, 2004), au traitement péjoratif et à la violence du *circuit de l'humiliation* (Marcia Tiburi, 2021). Cette même association entre différence et vulnérabilité est donc également activée dans la figuration du *vira-lata*. A la base de ce dispositif chorégraphique, les corporéités *vira-latas*, se trouve donc l'articulation entre vulnérabilité (différence) et puissance (agentivité). En plaçant sur le corps les significations péjoratives du *vira-lata*, la figuration potentialise les *axes de différence* et le *devenir-minoritaire* (Gilles Deleuze & Félix Guattari, 1980) qui structurent la démarche de l'*Anticorps*. Cette association péjorative est convertie en agentivité, conférant à cette corporéité une sorte de monstruosité qui met en évidence les rapports de force imbriqués dans les discours dominants-oppressants et justifie sa présence scénique *dérangante*.

La chercheuse bolivienne Silvia Cusicanqui utilise des « concepts-métaphores » pour « comprendre la relation entre le corps et le territoire dans le contexte de la colonisation²⁴³ » [Notre traduction]. De même, les corporéités *vira-latas* peuvent être qualifiées de *concepts-corps*. Ceux-ci constituent les piliers des tableaux chorégraphiques de *Bâtard sauvage*. Pour ce faire, de nombreuses corporéités *vira-latas* ont été identifiées et expérimentées tout au long du processus de création, dont huit se sont révélées particulièrement puissantes en tant que *corps-concept* dans la composition chorégraphique : *Corps-discours*, *Corps-épuisé*, *Corps-surveillé*, *Corps-naufragé*, *Corps-à-vendre*, *Corps-déraciné*, *Corps-jetable* et *Corps-sauvage*.

Les définitions et réflexions autour de chacune de ces corporéités *vira-latas* se feront en parallèle à l'analyse des tableaux chorégraphiques, dans le *chapitre 9*. Mais, en résumé, le *corps-discours* traduit précisément l'impossibilité du discours comme vulnérabilité du corps colonisé. Le *corps-épuisé* fait référence à son exploitation par le système néocolonial. Le *corps-surveillé* concerne le circuit de la répression et menace imposé au corps dissidents. Le *corps-naufragé* est un *corps-concept* qui propose de

²⁴³ *Ibid.*, p. 56

Citation originale en portugais : « [...] *entender a relação entre o corpo e o território no contexto da colonização* »

réfléchir symboliquement l'océan Atlantique comme un filtre pour analyser les relations coloniales, particulièrement à travers les navigations entre le XV^e et le XIX^e siècle. Le *corps-à-vendre* fait référence au corps colonisé dont la valeur est définie selon des paramètres coloniaux eurocentrés ou nord-américains. Le *corps-déraciné* traite du sentiment de non-appartenance du corps colonisé séparé de ses bases ancestrales. Le *corps-jetable* renvoie plus précisément à la banalité de la mort du corps colonisé, *sans droit au deuil*. Enfin, le *corps-sauvage* est un *corps-concept* qui tente de réfléchir le corps colonisé comme un opposé complet au corps européen civilisé. Pour cela, sa réflexion chorégraphique a été divisée en deux moments, le premier traitant d'un corps sauvage exotique et docile, tandis que le second traite d'un corps sauvage barbare et païen.

Chacune des corporéités *vira-latas* est issue des protocoles d'étude pratique de l'*Anticorps*, qui ont été repris dans le cadre de la figuration du *vira-lata*. Elles sont particulièrement liées au premier protocole (p.80). Ainsi, les corporéités *vira-latas* sont avant tout un dispositif chorégraphique d'« exorcisme » de ces *corps-fantômes* historiquement imposés par les discours coloniaux et hégémoniques. Dans cette même logique, les protocoles pour *danser en puissance de métamorphose* (p.86) se sont avérés être l'outil principal pour répondre de manière critique et incarnée [*embodied*] à ces discours imposés au corps. Par conséquent, les corporéités *vira-latas* reposent sur cette ambiguïté, de danser le *corps-fantôme*, mais en *puissance de métamorphose*, générant un discours ironique qui dépend du regard critique du spectateur pour compléter sa fonction esthétique et politique. Cette *puissance de métamorphose* se manifeste avant tout dans l'oscillation de chaque corporéité entre l'humain et l'animal, entre le littéral et le métaphorique, entre le réel et la fiction, entre le tragique et le comique, entre la franchise et l'ironie, entre le docile et le sauvage, entre la danse, la performance et le théâtre. La corporéité dansante de *Bâtard sauvage* oscille entre ces différentes intensités pour tisser sa danse.

Chapitre 8

*

Ressources pour chorégraphier les corporéités *vira-latas*

En résumé, donc, le dispositif chorégraphique-politique des corporéités *vira-latas* s'inscrit dans la démarche de l'*Anticorps* en tant que logique issue du processus de création et composition de *Bâtard sauvage*. Le dispositif articule image, corps et politique dans le cadre ambigu du corps comme arme et champs de bataille, à partir de l'imbrication de vulnérabilité et puissance. Chacun de ces *concepts-corps* a été conçu à partir des expériences de mouvement dans l'atelier, des pratiques du dessin et de l'écriture, des études théoriques et bibliographiques et de mon corps-vécu. Ils peuvent aussi s'inscrire comme une évolution des études faites auparavant dans le cadre de mon mémoire de M1, dans lequel on pouvait déjà anticiper certains concepts similaires²⁴⁴.

Parmi les méthodologies développées tout au long du processus de création du *Bâtard sauvage*, il est possible de mettre en évidence un système de notation du mouvement qui a commencé à être structuré à partir des corporéités *vira-latas*. Ce système se fondait précisément sur le dessin comme forme d'enregistrement et d'étude chorégraphique de chaque corporéité (image 46, p.124) et des transitions entre elles (image 45, p.123). Grâce à ce système de notation, il a été possible d'établir de nouvelles relations entre chaque *corps-concept* afin de créer un discours cohérent dans l'ensemble de la chorégraphie. Ces dessins étaient généralement accompagnés de notes et graphiques d'intensité qui, grâce aux dessins, tentaient de comprendre la combinaison entre les différentes dynamiques.

Les principales ressources pour la création et la systématisation de ces corporéités *vira-latas* sont une fois de plus le corps, l'image et la politique, qui sont traduits en pratique par l'utilisation de techniques de mouvement, de dessin et de collage et par l'écriture critique et poétique. Parmi ces ressources, les objets utilisés dans *Bâtard sauvage* seront également décrits dans ce chapitre, notamment le baril, les sacs en plastique, le gyrophare, la branche sèche, le hot-dog et le ketchup. Pour finir, on évoquera le répertoire des gestes canins, qui sert de base à l'ensemble chorégraphique.

²⁴⁴ Voir le chapitre « Discours implicites de la corporéité dansante de *Fúria* », in CARDOSO, Roberto. *Op. cit.* pp. 46 à 56



Image 45. Système de notation pour la chorégraphie de *Bâtard sauvage*. En haut : Premier registre de l'ordre des corporéités *vira-latas* dans le carnet de bord A. En bas : Un registre ultérieur dans le carnet de bord B, plus détaillé, mais toujours différent de la version finale.



Image 46. Pages du carnet de bord B. Quelques exemples plus récents de la manière dont les dessins ont structuré un système de notation chorégraphique pour *Bâtard sauvage*. Dans ce cas, chaque dessin fait référence à une corporéité *vira-lata* spécifique, qui structure des tableaux chorégraphiques.

En haut, à gauche : Étude pour le T.C.6 [Les caravelles] (p.29), à partir de la corporéité *vira-lata* *Corps-nafragé*..

En haut, à droite : Étude pour les T.C.4 [La surveillance] (p.27) et 5 [La soumission] (p.28), à partir du *Corps-surveillé*.

En bas : Étude pour les T.C.11 [Le hot-dog] (p.34) et 12 [Le bâtard sacrifié] (p.35), à partir du *Corps-jetable*.

1. Image, texte et mouvement : Partitions pour les corporéités *vira-latas*

La première étape de la conception des corporéités *vira-latas* a été initiée par les expérimentations de mouvement. L'ensemble des études pratiques développées en studio a donné naissance à un exercice sur le carnet de bord qui essayait de traduire chacune de ces corporéités à partir des expérimentations de mouvement. Cet exercice articulait dessins et écriture et a permis de commencer à systématiser le répertoire des corporéités. On peut dire que cet ensemble d'expérimentations constitue des protoversions de ce que sont devenues les corporéités *vira-latas* (exemples sur l'image 47).

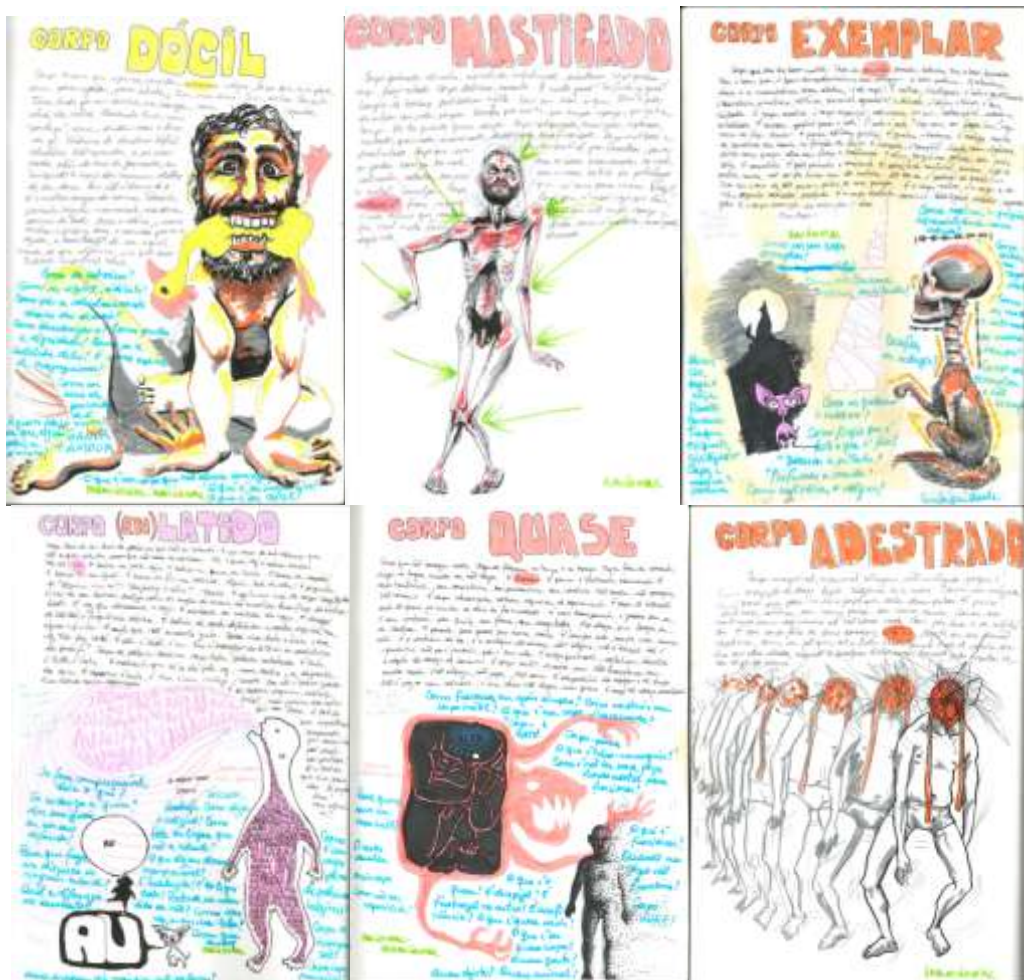


Image 47. Pages du carnet de bord A

Toujours sur la base des études précédentes, dans la deuxième étape, des textes ont d'abord déclenché des images qui ont ensuite été appliqués et expérimentés par le mouvement. Ces textes consistaient en une cartographie des vulnérabilités et des puissances de chacune des corporéités *vira-latas*. Ceci est accompagnée de phrases pour synthétiser leurs *humiliations coloniales*, en essayant de traduire la façon dont cela pourrait être dit par le colonisateur lui-même. Ces phrases sont les mêmes que celles projetées en

Bâtard Sauvage, et ont été appelées « *horizons d'humiliation* ». Cet exercice constitue la base dramaturgique de la création chorégraphique et a été entièrement transcrit, de manière qu'il peut être consulté dans le *Tableau 10* (pp.126-128). Le tableau contient le collage et le texte relatifs à chacune des corporéités. Évidemment, ces textes ont été complétés et mieux précisés tout au long du processus de création, dans une dynamique qui a mélangé les ordres et les échanges entre les expérimentations de mouvement, d'image et d'écriture. Pour cette raison, les versions textuelles présentées dans ce tableau sont en fait les plus récentes, utilisées ultérieurement comme ressources dramaturgiques et chorégraphiques.

BÂTARD SAUVAGE : RESSOURCES DRAMATURGIQUES DES CORPORÉITÉS VIRA-LATAS

CORPS DISCOURS	
VULNÉRABILITÉ	Pas de voix. Il parle, mais n'est pas compris ou est mal compris. Personne ne le croit, personne ne le prend au sérieux. Il n'a pas le pouvoir d'agir dans le monde par des mots. Il n'a pas le droit de parler. Il a été convaincu de sa propre ignorance. Il n'a pas d'interlocuteur intéressé. Il est une langue étrangère, une langue morte. Echo du Tupi-Guarani. Discours fou. Un corps de mots coincés dans la gorge. Il est muet. Il est toujours l'apprenti, jamais le maître. Il écoute toujours, mais il ne doit jamais parler. Il ne connaît pas les codes de la langue de son interlocuteur.
PUISSANCE	C'est la communication au-delà des codes, c'est l'expressivité non verbale. C'est un mystère, un secret. C'est un langage qui lui est propre, une fréquence unique. C'est une langue marginale, partagée uniquement avec les siens. C'est un appel à la guerre. C'est une tentative, un discours potentiel. Il est le désir de parler fait de chair et de sang. Il est le second juste avant le premier mot prononcé. Il est l'intensité du silence. La possibilité de tout ce qu'il y a à dire. Il est un nouveau langage, une nouvelle pensée, une nouvelle forme qui s'annonce.
HORIZON D'HUMILIATION	<i>Tous les vira-latas sont stupides. Ils doivent toujours être ceux qui écoutent, jamais ceux qui parlent.</i>
CORPS-ÉPUISE	
VULNÉRABILITÉ	Un corps qui ne se repose pas. Il ne s'endort ni ne se réveille complètement. Il existe entre l'éveillé et l'endormi. Toujours trop épuisé, trop exploité. C'est un corps malade, tremblant, précaire, sur le point de s'effondrer, mais qui ne s'effondre jamais. Il est incapable d'aller en avant et de s'arrêter complètement. Il n'a pas d'espoir, pas de motivation. Il n'a aucune force. C'est un corps faible, fragile, brisé, apathique, distant, désintéressé, abandonné, résigné.
PUISSANCE	Corps d'adaptation, toujours en mouvement. Rien ne le surprend. Il continue à survivre dans n'importe quelles conditions. Il est résigné mais inébranlable. C'est un corps souple et flexible. C'est un corps d'une inertie intense, d'une grande activité avec un minimum d'effort. Corps de l'économie. Corps qui cherche un maximum de confort au milieu d'un inconfort total. C'est un corps qui rebondit, qui tombe, mais qui se relève. Il est habitué à l'instabilité, à l'oscillation, à la chute.
HORIZON D'HUMILIATION	<i>Le bâtard est naturellement paresseux. Il ne faut jamais le laisser se reposer.</i>

CORPS-SURVEILLÉ

VULNÉRABILITÉ C'est un corps censuré. Il n'a pas le droit d'aller et venir, pas le droit d'être. Sa prison est le regard constant qui se pose sur son corps. Il éveille les soupçons partout où il va, les chuchotements suspects. Il y a un signe d'avertissement au-dessus de sa tête. Il représente un danger latent. On lui rappelle constamment qu'il n'est pas à sa place. C'est un outsider. C'est un évadé. C'est un corps qui est fouillé par la police. Le corps est examiné, scanné, reniflé. Il n'a aucun droit sur son propre corps.

PUISSANCE C'est un corps menacé-menaçant. Sa présence secoue et remet en question le système d'oppression, révélant les incohérences de l'ennemi. Il éveille la peur irrationnelle de ceux qui le surveillent. En remplaçant « se cacher » par « se montrer », il brise la logique qui soutient la surveillance de son corps : la honte imposée. Il devient désir sans cesser d'être marginal. C'est une présence en équilibre sur la fine ligne entre le désir et la violence de son observateur.

HORIZON D'HUMILIATION *Tous les bâtards sont perfides. Il est nécessaire d'être vigilant, de les surveiller et de les censurer en permanence.*

CORPS-NAUFRAGÉ

VULNÉRABILITÉ C'est un corps kidnappé, survivant, avec un avenir incertain. C'est un corps entre la vie et la mort. Un corps qui ne contrôle pas sa propre vie ; au contraire, il est à la merci du monde. C'est un corps perdu, accablé, nostalgique. Il ne sait pas comment retourner à l'endroit d'où il vient et n'a nulle part où aller. C'est un corps qui attend la tragédie qui arrive. C'est un corps utilisé, trompé, trahi, poignardé. C'est un corps abandonné à son propre sort. Il peut s'agir d'un corps naufragé sur la terre ferme, se noyant dans sa propre terre volée et colonisée

PUISSANCE C'est un corps de survie. C'est le corps de la transmutation, du miracle, de l'enchantement, du sacré, de la fantaisie. C'est le corps sacrifié et ressuscité. C'est le corps au-delà de la vie. C'est le corps de la rédemption. C'est un corps qui revient hanter la conscience de son traître. C'est un corps qui ne disparaît jamais. Impossible d'oublier sa tragédie ou d'ignorer son charme. Son sang s'infiltre dans la terre et adoucit l'eau. Ce corps devient l'histoire, un étendard de la honte pour ses bourreaux. Une bannière de lutte pour ses descendants.

HORIZON D'HUMILIATION *N'apprenez jamais à nager à un bâtard. Les bâtards doivent toujours couler avec le navire.*

CORPS-À- VENDRE

VULNÉRABILITÉ C'est le corps exposé, mesuré, jugé, commercialisé. C'est le corps imparfait, dévalorisé, hors norme. C'est le corps qui ne répond pas aux exigences, un produit de mauvaise qualité, vendu à un prix bradé. Pas de *pedigree*. Il doit avoir la bonne posture, le bon pelage, la bonne ossature, le bon comportement. C'est le chien qui poursuit toujours l'idéal de sa race sans jamais l'atteindre. Il s'agit du corps à vendre, en fonction du regard intéressé d'un éventuel acheteur. C'est le corps qui essaie de paraître meilleur qu'il n'est. C'est le corps de l'échec, exposant ses défauts bien plus que ses qualités aux juges hostiles. Il est toujours insuffisant.

PUISSANCE C'est un corps qui s'expose comme l'anomalie qu'il est. C'est l'attraction principale d'un spectacle de monstres. Il affiche ses imperfections comme des trophées. Il expose sa scoliose, ses gestes grossiers, sa puanteur, ses excréments. C'est un corps scatologique et vulgaire. Il utilise sa laideur et son désordre comme une arme de séduction et de défi. Un monstre ne se met pas en vente. Un monstre n'a pas besoin d'applaudissements, il a besoin de cris. Un monstre est irrésistible parce qu'il ne demande pas d'approbation.

HORIZON D'HUMILIATION *Ne récompensez jamais la médiocrité d'un bâtard qui a appris quelques tours. Un bâtard ne vaut jamais rien.*

CORPS-DÉRACINÉ	
VULNÉRABILITÉ	Un corps sans mère, sans passé, sans ancêtres, sans histoire. Un corps qui n'a pas d'héritage. Un corps qui n'a rien à célébrer. Un corps qui a oublié sa langue maternelle. Un corps sans peuple, sans couleur, sans nom. Corps qui n'a pas de mémoire, dont l'amnésie a été forcée. Un corps qui a été kidnappé, réduit en esclavage, assassiné et volé. Corps utilisé pour raconter l'histoire des autres, puisqu'il a été vidé de la sienne. C'est comme si il n'avait jamais existé. Il est facilement emporté par le vent. Toujours en quête, en compagnie de l'absence.
PUISSANCE	Il ne doit rien à une histoire. Il ne porte pas le poids de la tradition. Il invente la sienne, son propre héritage. Il se retrouve à travers l'histoire du monde. Il en fait partie, en tant que matière première. C'est un corps hybride qui danse avec les fossiles. Il creuse pour déterrer les os de sa propre histoire et qui connaît donc les couches profondes de la terre. C'est un corps capable de s'enraciner dans n'importe quel sol. C'est un corps révolutionnaire qui défie les frontières rigides du purisme.
HORIZON D'HUMILIATION	<i>Il faut rappeler au bâtard qu'il sera toujours un bâtard. Il ne déterre des os que pour se faire croire qu'il a un passé.</i>
CORPS-JETABLE	
VULNÉRABILITÉ	Un corps sans droit au deuil. Personne ne pleure sa mort, personne ne regrette sa fin. C'est un corps fait pour occuper les fronts de bataille. C'est comme la mauvaise herbe, indésirable et inévitable. Il est remplaçable. C'est un corps <i>fast-food</i> , produit à grande échelle pour une consommation rapide, indigeste et impersonnel. C'est un corps utilisé et jeté en grande quantité. C'est un corps qui n'existe que pour être une main-d'œuvre bon marché, utilisée comme intrant pour que des corps meilleurs que lui puissent vivre plus longtemps et mieux.
PUISSANCE	Il est la base de la pyramide et représente une multitude. Il soutient le fonctionnement de tout et sans lui tout s'effondre. Lorsqu'il est avalé, il dévore son prédateur de l'intérieur. Bien qu'il n'ait pas le droit au deuil, il ne meurt jamais, car il survit à travers le prochain à venir. C'est une présence insistante qui ne se limite pas à un seul corps, mais qui s'étend à des milliers de corps qui se succèdent dans le temps. Il est jetable, mais toujours renouvelé dans le collectif. C'est un corps commun.
HORIZON D'HUMILIATION	<i>Ne pleurez pas la mort d'un bâtard. Ils sont comme de la mauvaise herbe. Un bâtard, c'est du fast-food.</i>
CORPS-SAUVAGE	
VULNÉRABILITÉ	C'est le corps non civilisé, importé clandestinement comme un animal exotique. C'est le corps qui contraint le colonisateur. Un corps expansif, dérangent et imprévisible. C'est un corps hérétique, qui vénère de faux dieux. Il est absolument laid, maladroit, brut et grossier. C'est le corps du diable, possédé par le mal. C'est un corps qui abrite des monstres qui terrorisent les rêves des pauvres colons pendant la nuit. Il ne se conforme pas aux normes de la colonie. C'est un corps totalement précaire. C'est un corps nu et effrayant. Quand il n'est pas docile, le corps sauvage mérite de mourir.
PUISSANCE	Il dénonce l'artificialité de la civilisation. C'est un corps qui ne peut être colonisé et qui est donc détestable. C'est un corps inarrêtable, une force effrayante car c'est une force spontanée. Il s'allie à la nature pour chercher en elle le divin qui est aussi en lui. Il fait du corps le lieu du divin et de la nature. Qui pense avec le corps, qui danse la pensée. Il est animal, il est végétal, il est minéral. Lorsque le corps sauvage ne veut pas être le corps civilisé, il devient un ennemi pour le colonisateur. Le plus grand crime du corps sauvage est de révéler la sauvagerie du regard du colonisateur.
HORIZON D'HUMILIATION	N'attendez jamais d'un bâtard l'élégance, la beauté et la qualité d'un chien de race. Les bâtards échoueront systématiquement.

Tableau 10. *Bâtard sauvage*: Ressources dramaturgiques des corporités *vira-latas*

Ce protocole textuel a été suivi d'une étape imagée, qui a servi de partition pour chorégraphier chacune de ces corporéités *vira-latas*. Cette étape a consisté à utiliser chacun des concepts-corps pour construire une collection d'images (collectées sur internet grâce à des outils de recherche d'images) récoltées à partir d'une logique intuitive d'association libre. Cette association libre pouvait provenir de relations directes ou indirectes. Par exemple, à l'approche de *corps-discours*, je pourrais recueillir l'image d'une personne parlant dans un micro devant un public (relation directe). Cependant, je pourrais aussi faire une association indirecte en enquêtant sur les strates plus profondes du *corps-discours*. En associant la « solitude » comme une caractéristique de ce *corps-concept*, des images telles qu'un ours polaire isolé sur une petite calotte glaciaire sont devenues partie intégrante de ce répertoire d'images, même si, au départ, il ne semble y avoir aucune relation entre le point de départ et l'image. Ensuite, ces collections, totalisant plus de 600 images, ont été imprimées et découpées pour composer de nouvelles images sur le carnet de bord en utilisant la technique du collage.

Chaque collage renvoie donc à un seul *corps-concept* – ou corporéité *vira-lata* – et occupe deux pages du carnet de bord. Il est important de noter que chacun de ces collages est interactif, de sorte que leur reproduction dans ce mémoire ne remplace l'expérience avec le collage original. Les images sont non seulement juxtaposées, mais aussi superposées par le biais de pliages, de « poches » et de « fenêtres » créées sur la page. Ainsi, d'autres syntaxes sont créées par les logiques de collage, offrant de nouvelles compréhensions de la relation entre deux ou plusieurs images. Le processus de collecte des images était certainement déjà un dispositif permettant d'approfondir chacun des concepts-corps, mais le processus de composition des collages a radicalisé cet effet davantage, puisque les sens étaient ancrés non seulement dans chaque image, mais aussi dans ces relations entre elles. Par exemple, en collant l'image d'un « loup qui hurle » à côté de l'image d'un « garçon qui crie », la composition permet un effet de multiplication poétique des sens. Dans cet effet, on peut penser au « cri » comme « hurlement » ou au « loup » comme « garçon », par exemple. Si l'on considère le « garçon » comme une figure vulnérable face à l'« homme adulte », sa relation compositionnelle avec l'image du « loup », animal sauvage et fort, génère des paradoxes et des ambiguïtés extrêmement riches. Ces relations entre les images peuvent continuer à s'approfondir à mesure que nous les creusons, générant de nouvelles compréhensions sensibles qui commencent à être incarnées par la matière-corps.

Cette procédure de transformation des collages en partition pour le mouvement évoque également les pratiques d'Anna Halprin, dont la définition de *Score* [partition] pouvait inclure des mots, des tâches, des dessins, des graphiques ou un mélange de ces éléments²⁴⁵. Enfin, à partir de ces collages, un nouveau répertoire d'images a été composé, mais cette fois-ci mentales. Ce répertoire d'images mentales servirait de carburant pour les études et les improvisations de mouvements. En imaginant une surface pleine de clous, par exemple, je pouvais me déplacer à partir de cette sensation imaginée, générant une relation spécifique avec l'espace, avec les objets et avec le poids de mon corps. À partir des collages, outre ces images mentales, on a également récolté des gestes, des actions et des intentions, qui ont servi de partition pour l'improvisation de chaque corporéité *vira-lata*. En identifiant la récurrence d'un certain geste dans un collage, comme « la tête appuyée sur le bras », par exemple, je pourrais inclure ce geste dans le répertoire gestuel de la corporéité *vira-lata* respective, de même que les gestualités canines constituent le répertoire gestuel de la chorégraphie dans son ensemble. Après la période d'expérimentation de chacune de ces corporéités *vira-latas*, il a été possible de commencer à définir certaines qualités de mouvement spécifiques à chaque corporéité *vira-lata*.

Cette étape a engendré un nouvel exercice textuel, qui visait à créer un répertoire de partitions pour chaque corporéité *vira-lata*. Cette procédure avait pour objectif de créer une structure permettant de chorégraphier ces concepts-corps à partir de l'improvisation sur scène. Outre le collage, ce répertoire de ressources chorégraphiques était composé de quatre éléments censés irriguer la motivation et la forme du mouvement de différentes manières : *images*, *actions*, *intentions* et *qualités*. Les images mentales proviennent des images récoltées dans les collages et les paysages dramaturgiques ; le répertoire d'actions est une combinaison de gestes canins, de gestes récurrents dans les collages et de partitions provenant des expérimentations pratiques ; les intentions qualifient les défis ou les buts de l'improvisation à partir de questions qui nourrissent la présence scénique de l'interprète ; et les qualités mettent l'accent sur certaines textures et traitements du mouvement. Ce répertoire de ressources chorégraphiques peut être consulté dans le *Tableau 11* (pp.131-138), qui contient des sessions dédiées spécifiquement à chaque corporéité *vira-lata*.

²⁴⁵ WITTMANN, Gabriele; SCHORN, Ursula; LAND, Ronit. *Op. Cit.*

BÂTARD SAUVAGE :
RESSOURCES CHORÉGRAPHIQUES DES CORPORÉTÉS VIRALATAS

CORPS-DISOURS



IMAGES

Enfant devant une foule. Une personne devant un micro, quelques instants avant de commencer un discours. Ours polaire rugissant isolé sur un petit iceberg. Loup hurlant à la lune. Un chien aboyant seul à l'aube réveille le voisinage. Chiens qui communiquent à distance par des aboiements. Les indigènes face à la langue étrangère des colonisateurs. Silhouette d'une personne sous la lumière d'un lampadaire dans une rue vide la nuit.

ACTIONS

Regarder le public. Communiquer avec les yeux. Pousser le baril. Hésiter avant de parler. Monter sur le baril de façon précaire. Aboyer. Faire un discours en aboyant. Hurler et glapir à la lune.

INTENTIONS

Sentir le regard et l'exposition devant le public. Ressentir la difficulté à avancer. État de corps maladroit, tendu, précaire. Comment ne pas mentir ? Essayer, mais toujours hésiter et abandonner avant de parler. Vouloir parler même si l'on n'est pas compris. Avoir besoin d'exprimer quelque chose.

QUALITÉS

Hésitant, statique, voix et regard.



IMAGES

Personne qui dort dans la rue, sur un banc de la place. Chien haletant avec sa langue hors de sa bouche. Un chien sous la pluie, sous-alimenté. Dormir avec la tête posée sur le bras. Des gens qui dorment debout dans un bus. Les bus pleins à craquer. Lit de clous et architecture hostile. Des chiens malades et mutilés. Cabane [barraco] sur le point de s'effondrer, soutenue par des planches qui grincent. Jouet de vache en corde. Des traîneaux tirés par des chiens au milieu du blizzard. Bambi apprenant à marcher. Le *Piripaque* de Chaves. Marcher sur la glace glissante. Atlas portant le monde.

ACTIONS

Faire glisser les pieds sur le sol. S'appuyer sur le baril, sur le sol et sur soi-même. Ouvrir la bouche avec la langue pendante. Haleter comme un chien. Ajuster les appuis à plusieurs reprises. Secouer les jambes. Poser la tête sur les bras. La sieste. Effondrement. Porter le baril sur le dos. Se briser intérieurement.

INTENTIONS

Rester dans un état d'instabilité totale et d'adaptation. Construire un état d'incapacité et de faiblesse. À quoi ressemble le corps qui ne peut plus continuer et qui ne peut pas non plus s'arrêter ? Être disponible pour transformer l'imprévu en mouvement continu. Se sentir comme une machine, une bête de somme. Continuer à avancer quoi qu'il arrive. Sentir quelque chose qui s'effondre en permanence à l'intérieur du corps.

QUALITÉS

Instable, saccadé, appuis et souplesse. Respiration.

CORPS-NAUFRAGÉ



IMAGES

Tempêtes en haute mer et petit bateau à la dérive. Des morceaux de plastique et des cadavres flottant sur les vagues. Une bouteille-lettre lancée à la mer. Un bateau d'esclaves. Des gens jetés par-dessus bord. Les vagues s'écrasent contre les rochers. Des caravelles qui s'approchent de la plage. La Pietà. Une sirène, le manjâ, un poisson. Une baleine qui brise la surface de l'océan pour sauter. Les vagues qui vont et viennent sur la plage. Des carcasses percutées par les roues bleues des camions, par les vagues bleues des gros navires, abandonnées sur les autoroutes de la mer.

ACTIONS

Ne pas bouger pendant que le baril roule dans l'espace. Regarder le baril. Risquer des appuis précaires sur le baril. Porter le baril dans les bras. « Plonger » au-dessus du baril. « Flotter » au-dessus du baril en essayant de s'équilibrer. Sauter et onduler sur le sol entre les plongeurs. Faire des poses sacrées de la mort. Augmenter l'intensité des plongeurs jusqu'à ce qu'ils se transforment en chutes et en chocs corporels contre le sol et le baril. Mettre en évidence les chutes violentes.

INTENTIONS

Relation avec le baril. Laisser le baril « danser ». Comment créer un duo avec l'objet ? Comment renforcer sa matérialité ? Laisser apparaître un corps qui échoue. Se laisser vaincre par le baril. Quelle est ma relation avec le baril ? Qu'est-ce qui me motive à le rechercher à chaque fois ? Comment créer une corporéité à la dérive ? Ressentir le contact avec le baril comme un véritable plongeur. Rechercher le plaisir de l'action. Se sentir comme une chose sur les vagues. Créer un corps désastreux, qui s'écrase contre le sol. Comment faire en sorte que le baril agresse le corps ?

QUALITÉS

Fluide et léger ou maladroit et lourd (chutes). Formes circulaires. Pauses et relation avec le baril.



IMAGES

Compétition de races de chiens. Un poodle avec le poil bien coupé. Un podium de chiens de race. Trophées. Un jury qui évalue un chien à l'aide de rubans à mesurer, de balances et de loupes. Cheval faisant évaluer ses dents par un acheteur potentiel. Concours de physioculturistes. Des bodybuilders posant pour montrer leurs muscles. Un chien dressé qui montre ses tours. Le chien donne la patte, roule sur lui-même et fait le mort. Le chien attrape le bâton que son maître lui lance mille fois de suite. Une vitrine avec des produits. Une boucherie. Rue de la lumière rouge.

ACTIONS

Défier et séduire. S'asseoir. S'allonger sur le côté. S'allonger sur le dos. Croiser les pattes. S'allonger sur le ventre. Garder les yeux fixés sur le public. Se mettre à quatre pattes. Faire la position de chasse. L'équilibre au point de trembler sous l'effort. Se mettre comme si on allait chier. Se mettre comme si on allait pisser. Mélanger avec des positions debout féminines.

INTENTIONS

Comment créer une relation entre séduction et défi avec le public ? Comment maintenir cette relation vivante à travers le regard ? Se déplacer lentement. Une attention extrême à chaque transition et à chaque contact. Ressentir le mouvement dans toute sa sensualité. Comment maintenir une ambiguïté entre l'élégance et le grotesque ? Défier du regard ceux qui semblent désintéressés ou insatisfaits. Comment soutenir un tempo long ? Pas d'à-coups dans l'action. Se situer entre l'humain et l'animal. Comment créer une succession de poses qui forment une danse ?

QUALITÉS

Lent, réfléchi et contrôlé. Pauses et regard.

CORPS-DÉRACINÉ



IMAGES

Un chien déterre un os. Un cimetière plein d'ossements. Fossiles de dinosaures et d'autres êtres anciens enfouis dans les couches profondes de la terre. Les racines d'un arbre. Un arbre qui grandit au fil des ans. Les morts qui reviennent à la vie. Quelqu'un qui danse avec un fantôme, avec un squelette. Une branche qui se casse. Une tronçonneuse qui coupe un arbre ancien. Un arbre qui tombe. Une graine qui germe.

ACTIONS

Creuser avec les pieds. Pousser des racines à partir des pieds. Faire pousser des branches à partir des bras. Équilibrer la branche sur l'épaule en faisant un arbre dans le vent. Tenir la branche en équilibre sur la poitrine, faire vibrer occasionnellement les parties du corps comme si elles étaient coupées par une petite tronçonneuse, jusqu'à ce que la branche tombe au sol.

INTENTIONS

Créer de nouvelles racines. Comment reconnecter avec des ancêtres inconnus, disparus ? Comment danser avec ces fantômes ? Danser comme un arbre qui pousse et grandit. Les pieds creusent une terre invisible pour enterrer et planter le corps. Comme s'ils s'étendaient et s'enfonçaient dans des espaces invisibles, les membres inférieurs poussent des racines. Avec des angles tortueux et avec des mouvements lourds et denses, les bras se transforment en branches. Matérialiser dans la branche ce passé fragile, ce petit passé.

QUALITÉS

Contrôlé et lourd. Contrôlé et léger. Saccadés courts et relation avec la branche.

CORPS-SAUVAGE



IMAGES

Des gens dansent la lambada sur le bord de la plage. Carnaval. Un corps brûle en courant. Une sorcière brûle sur le bûcher de son propre feu de joie. Un homme des cavernes regardant fixement le feu pendant une nuit sombre. Le démon, un monstre. Un loup-garou aux dents pointues dont la bouche suinte la salive. Un corps qui résiste à l'exorcisme. Chiens obscènes et scatologiques. Rituels païens et feux de joie. Exu. Une bouche ouverte qui crie. Un sac en plastique jeté dans la rivière contenant une portée de chiots luttant contre l'asphyxie.

ACTIONS

Danser la lambada librement. Fabriquer un costume en plastique. Réagir à des impulsions instantanées de mouvement. Faire des grimaces, ouvrir la bouche, remuer tout le corps, émettre des sons, interagir avec le baril. Faire un feu de joie avec le gyrophare et les plastiques. Danser autour du feu de joie. Se réchauffer à côté du feu de joie, en regardant le public. Respirer comme un chien, mais de manière discrète. Mettre le feu de joie à l'intérieur d'un des sacs. Prendre soin de ce feu de joie en sac et l'embrasser

INTENTIONS

Passer d'un corps docile à un corps inoffensif. Comment la danse de la lambada peut-elle évoluer vers un désir de bouger de manière grotesque ? Séduire le public, jouer avec les spectateurs lors de la lambada. Nourrir la danse du désir de profaner, de confronter les attentes à l'égard du corps dansant. Nourrir la danse avec des images. Comment créer un état de danse sauvage ? Comment regarder le public à la fin ? Qui observe qui ? Qui juge qui ? Comment créer une relation avec le feu en le transmuant en vulnérabilité ? Comment ce feu peut-il matérialiser l'ambiguïté de ce corps qui est à la fois arme et champ de bataille ?

QUALITÉS

Libre, léger et lourd et soudain.

Tableau 11. *Bâtard sauvage*: Ressources chorégraphiques des corporéités *vira-latas*

Le but de cette cartographie détaillée de chaque corporéité était de constituer une structure chorégraphique pour soutenir l'improvisation et, en même temps, de maintenir une certaine rigueur et spécificité pour chaque séquence. Ainsi, une grande partie de la chorégraphie du *Bâtard sauvage*, s'ancre avant tout dans l'agencement de ces images, de ces questions et de ces principes au profit de l'improvisation. La construction de cet imaginaire complexe permettrait donc au moment de l'improvisation d'être aussi un moment de nouvelle réflexion critique, dans lequel ces concepts-corps pourraient être à nouveau actualisés par l'expérience de la performance. Cette façon de nourrir la danse résonne profondément et s'inspire de la pratique de Simone Forti qui dansait à partir de sensations provenant non seulement d'images mentales, mais aussi d'informations, d'articles de journaux, de réflexions ou même de textes qu'elle écrivait vingt minutes avant de monter sur scène. Simone Forti a également utilisé l'improvisation comme un dispositif chorégraphique-politique dans ses spectacles, transformant la scène en un espace qui relie le mouvement et la pensée. Elle déclare : « [...] avant d'improviser, j'essayais de remémorer les événements de l'actualité qui me posait question et que je voulais essayer de comprendre. [...] Cette question peut donc être le point de départ pour l'improvisation et j'essaie ensuite de trouver des solutions²⁴⁶ ». Elle souligne en outre que dans les œuvres en solo, ce dispositif est particulièrement important pour elle, car elle prend la durée de l'improvisation comme la dimension d'une page blanche sur laquelle elle va ajouter et composer avec les images de son répertoire. De même, bien que de manière moins ouverte, le répertoire des Ressources dramaturgiques et chorégraphiques tente de fournir à l'interprète cette source de questions pour nourrir le mouvement sur scène.

Ces corporéités *vira-latas* ont leur structure directement dépendante de l'interaction avec des objets, qui ont servi de ressources fondamentales pour l'élaboration de chacun de ces concepts corporels. L'utilisation de ces ressources a évolué tout au long du processus de composition de *Bâtard sauvage*, en dialogue constant avec le répertoire des Ressources dramaturgiques et des Ressources chorégraphiques. Dans certains cas, l'objet est issu de l'univers dramaturgique-poétique des corporéités *vira-latas*, dans d'autres, il a précédé son émergence. Dans les deux cas, les microdramaturgies latentes de ces objets ont permis d'approfondir le dispositif chorégraphique-politique des corporéités *vira-latas*.

²⁴⁶ BENOIT, Agnès. *Op. cit.*, p. 160.

2. *Microdramaturgie des objets*

L'importance des objets dans la composition de *Bâtard sauvage* est profondément ancrée dans les études pratiques développées dans le cadre du Protocole d'action 4 (*Pour bouger de soi: Danser l'affection des objets, Tableau 4, p.91*). Pour incarner ces objets et pour danser ma relation avec eux, il m'a fallu investiguer leurs strates implicites, dont leurs fonction, leurs matérialité, leurs fabrication et origine. Cette investigation peut compter aussi sur des exercices d'imagination et d'intuition, en essayant d'identifier comment l'objet est situé dans l'imaginaire collectif, ou d'imaginer le temps d'utilisation de l'objet, l'usure de son apparence et comment ou par qui il a été utilisé... L'étude de ces strates m'ont semblé être une sorte de *puissance dramaturgique* des objets. Lorsque je parle de puissance dramaturgique, je fais référence à un potentiel latent de l'objet pour évoquer des textes et des contextes pour la scène. Ce mécanisme est expliqué par Gaston Bachelard comme une imbrication entre sujet et objet : « Donner son espace poétique à un objet, c'est lui donner plus d'espace qu'il n'en a objectivement, ou pour mieux dire, c'est suivre l'expansion de son espace intime²⁴⁷ ». Dans cette perspective, *Bâtard sauvage* utilise constamment cette *expansion de l'espace intime* des objets mélangée à leur *affordance*²⁴⁸ – ou *possibilité d'action* pour la composition chorégraphique. Cette logique a été appelé « *Microdramaturgie des objets* » lors du processus de création.

En ce sens, danser à côté d'un baril bleu est différent de danser à côté d'un baril rouge, par exemple, apportant sur la scène des dramaturgies qui intègrent la chorégraphie, même si c'est de manière implicite. Cette perspective s'appuie également sur la notion élargie du corps dans *Bâtard sauvage*, de sorte que chacun de ces objets n'est pas seulement placé par rapport à l'interprète, mais matérialise un double de son corps – dans un effet-miroir. Ce double est matérialisé par une opération métaphorique, dans laquelle l'objet incarne [*embody*] certaines relations, questions, sensations, etc. Par la suite, j'analyserai brièvement comment chacune de ces ressources – baril, plastique, gyrophare, branche, hot-dog et *ketchup* – apporte des enjeux dramaturgiques et chorégraphiques, de manière à compléter l'analyse faite au *chapitre 9*. Les études suivantes seront complétées par les images du carnet de bord qui enregistrent et approfondissent certaines des expérimentations faites avec les objets dans le studio.

²⁴⁷ BACHELARD, Gaston. *Op. cit.*, p.183

²⁴⁸ « L'affordance, néologisme proposé par le psychologue américain James Jerome Gibson [en 1966], traduit fidèlement cette faculté de l'homme, et de l'animal en général, à guider ses comportements en percevant ce que l'environnement lui offre en termes de potentialités d'actions. » (LUYAT, Marion, et REGIA-CORTE, Tony. 2009, p.298)

2.1. *Le baril*

Le baril est certainement l'objet le plus lié aux questions centrales de *Bâtard sauvage*. Sa présence reconfigure l'espace à chaque instant, de sorte que toute la chorégraphie s'articule dans ce dialogue. Le baril accompagne l'interprète depuis le début de T.C.1 [Le discours] (p.24) et est aussi une matérialisation de l'humiliation coloniale. En ce qui concerne la figuration du *vira-lata*, le baril représente la poubelle, qui est à la fois l'objet de désir et d'espoir du chien des rues et le lieu de tout ce qui a été rejeté pour ceux qui ne manquent pas de nourriture. Il s'agit donc d'une frontière qui sépare le corps marginal et précaire du *vira-lata* du corps normatif et privilégié. En se nourrissant d'ordures, le *vira-lata* semble être symboliquement classé comme étant encore plus méprisable que les ordures elles-mêmes. En portant le baril tout au long de la performance, le performeur porte aussi ce paradoxe du corps colonisé, humilié par la nécessité de survivre en dépendant du colonisateur. C'est au-dessus de ce baril que le performeur choisit de faire son discours aboyé. Le baril est donc un organe fondamental de l'anatomie du *Corps-discours*. C'est cette humiliation coloniale qui expose l'incompréhensibilité de ce corps, l'humiliant encore plus par sa tentative futile d'avoir une voix.



Image 48. *Chaves*, la traduction brésilienne del original El Chavo

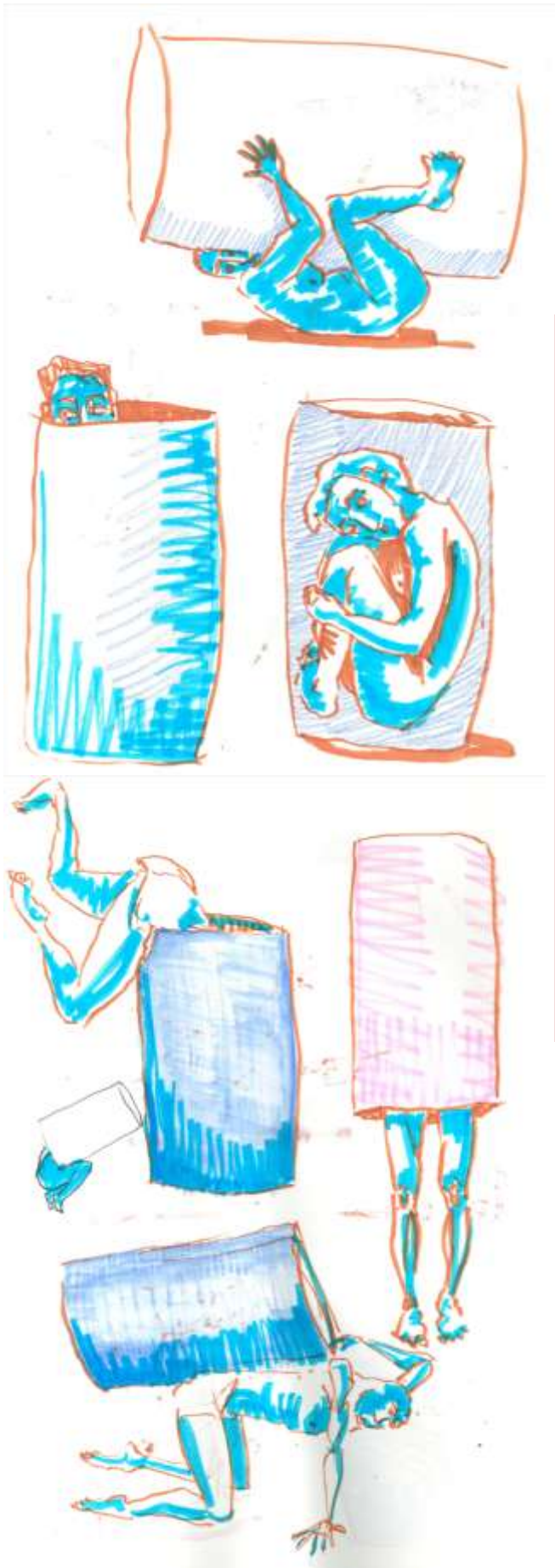
Le baril est également mis en scène comme une référence plus large à l'Amérique latine, par le biais d'un personnage comique très connu. *Chaves*, comme on l'appelle au Brésil, est le personnage principal d'une série télévisée mexicaine intitulée *El Chavo del ocho* (image 48). En raison de son grand succès, depuis 1973, la série est distribuée et diffusée dans toute l'Amérique latine. L'émission est encore diffusée aujourd'hui par les chaînes de télévision brésiliennes et constitue une référence forte pour plusieurs générations. La série est une comédie pour enfants dont les personnages, même ceux qui sont des enfants, comme *Chaves* lui-même, sont joués par des acteurs adultes. L'analyse plus approfondie de la série ne convient pas à nos objectifs immédiats, cependant, la série présente plusieurs caractéristiques qui traduisent l'imaginaire esthétique et sociopolitique de l'Amérique latine. Je souligne particulièrement la précarité esthétique de la série, mais surtout la précarité sociale représentée par *Chaves*.



Image 49. El Chavo [Chaves] dans son baril

Il s'agit d'un enfant orphelin et sans abri qui a constamment faim et dont la plus grande obsession est de pouvoir manger un sandwich au jambon. Or, *Chaves* n'est pas seulement un symbole socioculturel, mais semble aussi avoir des liens profonds avec la figuration du *vira-lata*. Ce qui ressemble le plus à une maison pour *Chaves* est précisément un baril (image 49) situé au milieu d'une place, dans lequel il dort et se cache en pleurant chaque fois que quelqu'un le frappe. Le personnage est la cible constante de violences exercées par les habitants du village où se trouve son baril, alors qu'ils sont ce qui ressemble le plus à une famille pour *Chaves*. Ce paradoxe évoque la relation ambiguë que le symbole du *vira-lata* représente pour les Brésiliens. Mettre le baril sur scène devient non seulement une citation et un hommage, mais aussi une invocation silencieuse de la tragédie – et de la comédie ironique – coloniale que représente *Chaves*. Outre le baril, le chapeau d'hiver porté par l'interprète au début de la chorégraphie est à la fois une mention du costume de *Chaves* et des climats froids d'Europe, fusionnant deux imaginaires géopolitiques opposés.

Ce sont ces liens avec un univers symbolique fort qui ont fait du baril un objet crucial pour le processus de création et composition des corporités *vira-latas*. Ces liens m'ont assuré que l'objet élargirait et approfondirait ma capacité à réfléchir et à tisser une critique performative du corps colonisé. Lorsque son ancrage symbolique s'est avéré suffisamment fort, je suis passé à l'expérimentation pratique de sa matérialité et *affordance*. L'interaction avec le baril a constitué la base de toute la performance, surtout jusqu'au T.C.6 [Les caravelles] (p.29). Les images et les physicalités qui ont émergé de cette interaction avec l'objet ont permis non seulement l'émergence de scènes, de partitions de mouvements et d'états psychophysiques, mais aussi de nombreuses réflexions politiques qui n'existaient pas jusqu'alors. Le *Corps-naufagé*, par exemple, l'une des corporités *vira-latas*, n'a été élaboré en tant que corps-concept que grâce à l'expérimentation pratique du baril, en tenant compte de sa couleur, de sa forme, de sa sonorité, de sa résistance. De même, le *Corps-surveillé* ne s'est constitué que grâce à la combinaison matérielle et microdramaturgique du baril et du gyrophare. T.C.3 [Le cul] (p.26) a le baril comme partition et fil conducteur.



L'image 50 montre des expérimentations de mouvement en interaction avec le baril, qui ont été dessinées sur le carnet de bord.

Ces études pratiques ont déjà dévoilé certaines questions dramaturgiques et politiques, comme l'association du baril à l'idée d'enfermement ou de refuge. Les expérimentations ont également permis de l'associer à l'effort et au travail de portage, ou encore à l'idée de réification par la dissimulation du visage et de l'identité.

On peut voir que le T.C.3 [Le cul] (p.26) est issu exactement d'un des dessins de l'image 50.

Image 50. Détail du carnet de bord A:
Expérimentations avec le baril

2.2. *Le plastique*

Les sacs en plastique qui tombent de l'intérieur du baril dans le T.C.2 [L'épuisement] (p.25) font référence plus directe à l'imaginaire des déchets. Bien que ni l'humiliation coloniale ni l'idée d'une poubelle ne soient nécessairement une lecture claire du baril, la relation avec des objets tels que les sacs en plastique entend potentialiser ces microdramaturgies latentes. Pour faire une référence plus directe aux déchets, on aurait pu utiliser des sacs poubelles noirs, pleins de véritables déchets, ce qui ajouterait d'autres qualités olfactives et performatives. Cependant, dans *Bâtard sauvage*, le choix d'une présentation neutre de ces sacs en plastique visait à mettre l'accent sur les discours latents de leur matérialité, plutôt qu'à lui imposer un seul récit.

Ces sacs en plastique ajoutent, depuis leur apparition dans la scène, une certaine précarité à la composition de l'espace. Ils tombent de l'intérieur du baril de manière aléatoire, apportant la sensation non seulement d'une pollution visuelle, mais aussi d'une pollution réelle de l'espace. Cette idée de pollution est profondément liée au plastique. Mais il y a aussi une ambiguïté qui sert à canaliser l'idée du corps à la fois comme arme et comme champ de bataille. L'artificialité associée au plastique évoque le métissage de la figuration du *vira-lata*, opposé à toute idée de pureté. Le terme plastique, qui fait référence à la « plasticité », c'est-à-dire à la capacité de se déformer sans se rompre, renvoie également à la résilience associée au *vira-lata* et à l'adaptabilité chorégraphique du *Corps-épuisé*. Le plastique est une matière indésirable dans la contemporanéité, mais il est aussi une source d'exploitation et de richesse, tout comme les corps colonisés, dont la preuve la plus évidente se trouve sur les exilés qui débarquent sur les plages européennes. Le plastique est donc présent dans la scène comme une représentation ambiguë, à la fois exploiteur et exploité.

Dans la conception des corporités *vira-latas*, l'utilisation de sacs en plastique a été une ressource récurrente lors des études pratiques, notamment dans les protocoles pour *danser en métamorphose*. Dans l'anatomie des corporités *vira-latas*, le plastique équivaut à la peau, de sorte que les microdramaturgies de sa matérialité composent l'imaginaire organique principalement du *Corps-épuisé* et du *Corps-sauvage*. Dans T.C.6 [Les caravelles] (p.26), la sonorité du plastique matérialise la mer. Dans T.C.15 [La violence de la rencontre] (p.38), il se transforme en flammes de feu de joie, grâce à sa matérialité translucide et flexible.



Dans cette étude de costume pour *Bâtard sauvage* (image 51), il est possible de voir comment le plastique était déjà un matériau important, qui a imprégné les expérimentations du mouvement de différentes manières.

Le collage du plastique sur le dessin évoque et renforce l'idée de « peau » évoquée précédemment. Le désir de transformer le plastique en quelque chose qui puisse « habiller » ou « modifier » le corps était déjà présent dès les premières expérimentations.

Image 51. Détail du carnet de bord A: Expérimentations avec le plastique

2.3. *Le gyrophare*

Le gyrophare est la matérialisation du *Corps-surveillé* et trouve son origine dans le Protocole d'action 8 (*Pour bouger et revenir à soi : Conversations-dansées*, p.99). L'une des interlocutrices a déclaré que vivre dans son corps était une *surveillance éternelle*. A partir de cette phrase, et après quelques recherches sur le sujet, j'ai inséré le gyrophare dans le processus de création comme synonyme de cette « surveillance ».

Le gyrophare apparaît d'abord comme une mention de l'imaginaire des sans-abri dans les films américains, où ils se réchauffent souvent autour d'un feu en hiver. Ce feu est généralement fait à l'intérieur d'un baril métallique dans la rue, créant une image très similaire à celle créée entre le T.C.3 [Le cul] (p.26) et T.C.4 [La surveillance] (p.27). Le feu qui réchauffe les sans-abri nord-américains est le même qui en fait la cible de la surveillance, grâce à la lumière qui les expose dans la nuit. Cela évoque l'affirmation de Judith Butler (2004) selon laquelle l'« exposition » à l'Autre est à la base de la vulnérabilité commune à tous les corps socialement constitués. Par conséquent, dans ce cas, le « feu » du gyrophare est un élément qui rend le corps de l'interprète plus vulnérable, exposé au public. Dans *Bâtard sauvage*, la lumière orange du gyrophare évoque aussi le feu dans le T.C.14 [Le bâtard sauvage] (p.37) et T.C.15 [La violence de la rencontre] (p.38). Dans ces deux scènes finales, mêlé au plastique, le gyrophare devient un feu de camp sur scène. Dans ce cas, contrairement aux images urbaines et socio-politiques du premier, l'image évoque beaucoup plus des images « primitives ».

Cette même surveillance est assurée par les gyrophares installés sur le toit des voitures de police et qui, lorsqu'ils sont allumés, permettent aux voitures de transgresser certaines lois du code de la route. Dans ce cas, les gyrophares marquent symboliquement la différence entre le corps du policier, au-dessus de la loi, et les autres corps, soumis à la loi. De plus, les gyrophares indiquent une menace et une punition. Cette menace et cette punition sont dirigées non seulement vers ceux qui ont commis des crimes, mais aussi vers ceux qui ne les ont pas encore commis. En ce sens, ils fonctionnent comme une censure permanente, une intimidation préalable. Ils sont un signal d'alarme qui évoque la *choreopolice* d'André Lepecki, dont la « liberté de mouvement » [*freedom of movement*] est soumise à un système de contrôle rigide. Le gyrophare nous rappelle que les corps colonisés et dissidents ne sont jamais exempts de menaces et de sanctions. Le gyrophare représente cette force de police des discours dominants-oppressants.

Dans cette étude (image 52), il est possible de voir à quel point les dramaturgies commencent à se croiser grâce aux dessins.

Dans la même composition, la notion de « surveillance » et « police », associée au gyrophare, commence déjà à être associée aux expérimentations avec le baril.

Ces microdramaturgies commencent à s'entremêler, générant des trames complexes pour la composition chorégraphique de *Bâtard sauvage*.



Image 52. Détail du carnet de bord A: Expérimentations avec le gyrophare et baril.

2.4. *La branche*

Cet objet découle du Protocole d'action 7 (*Pour bouger et revenir à soi : Danser l'objet-trouvé, Tableaux 7 et 8, p.96 et 97*). Dans le tour textuel de ce protocole, on lit comme suit dans le carnet de bord : « Je suis sans racines [...]. Branche cassée de l'arbre, je la porte sur mes épaules, je l'équilibre en calculant bien mes mouvements. Moi aussi, destiné à disparaître peu à peu, en séchant loin des racines que je n'ai jamais connues. Le combustible d'un feu, d'un feu plus grand que moi ». Ici, la branche cassée est devenue une métaphore du corps colonisé, arraché à son ancestralité, à ses racines. La branche est donc directement liée à la création du *Corps-déraciné*. Ainsi, équilibrer la branche sur les épaules devenait l'équilibre du fantôme d'un passé volé, assassiné, asservi et « blanchi ». La branche qui est utilisée dans le T.C.9 [Le déracinement] (p.32) est la même que celle trouvée plusieurs mois auparavant dans le protocole 7. Pour cette raison, la relation physique, affective et performative créée avec la branche recrée pour l'interprète ce lien de soin et de manque du corps colonisé. Cet aspect a contribué à donner une essence plus rituelle et solennelle à cette corporéité *vira-lata*.

De plus, la branche dialogue aussi de manière ambiguë avec la figuration du *vira-lata*. Elle peut être un symbole de la domination du maître sur son chien, le faisant courir d'innombrables fois après la branche lancée. C'est le symbole de sa domestication. Parfois, le maître fait semblant de lancer la branche uniquement pour tromper son chien et rire de sa naïveté. Symboliquement, le geste reproduit l'effet de l'humiliation coloniale. D'autre part, en reliant la branche à l'idée d'ancestralité, on peut aussi l'interpréter comme une métaphore des morts. En imaginant la branche cassée de l'arbre comme un « os » détaché du reste du squelette, la branche prend un sens opposé pour la figuration du *vira-lata*. L'os est précieux pour le chien. Pour le protéger, il l'enterre, évoquant l'enterrement d'un être cher. Et tout comme le chien enterre l'os, il le déterre à une autre occasion, évoquant par analogie l'action de déterrer ses morts. Quelle que soit la signification de la branche, qu'elle soit un jouet de la domination du maître ou un fragment d'ancestralité, son ambiguïté a donné lieu aussi au *Corps-à-vendre* et au T.C.7 [L'os] (p.30). Le passage cité ci-dessus laisse également entendre que la branche est combustible pour le « feu », de sorte que l'objet a également motivé l'enquête autour de l'image du *feu de joie*, qui devient cruciale pour le *Corps-sauvage* dans la scène finale.

Dans l'image 51 (p.145), il était déjà possible de voir que la matérialité de la branche était un élément important dans les registres du carnet de bord.

Dans cette page (image 53), il est possible de voir que la branche commence à être associée au chien à partir de l'activation de la figuration du *vira-lata*.

De la même manière, il est possible de voir que le chien présente déjà des éléments anthropomorphes dans sa représentation. En particulier dans le dessin où le chien porte la branche dans sa bouche, il est également possible de noter qu'il s'agit d'une sorte d'autoportrait.

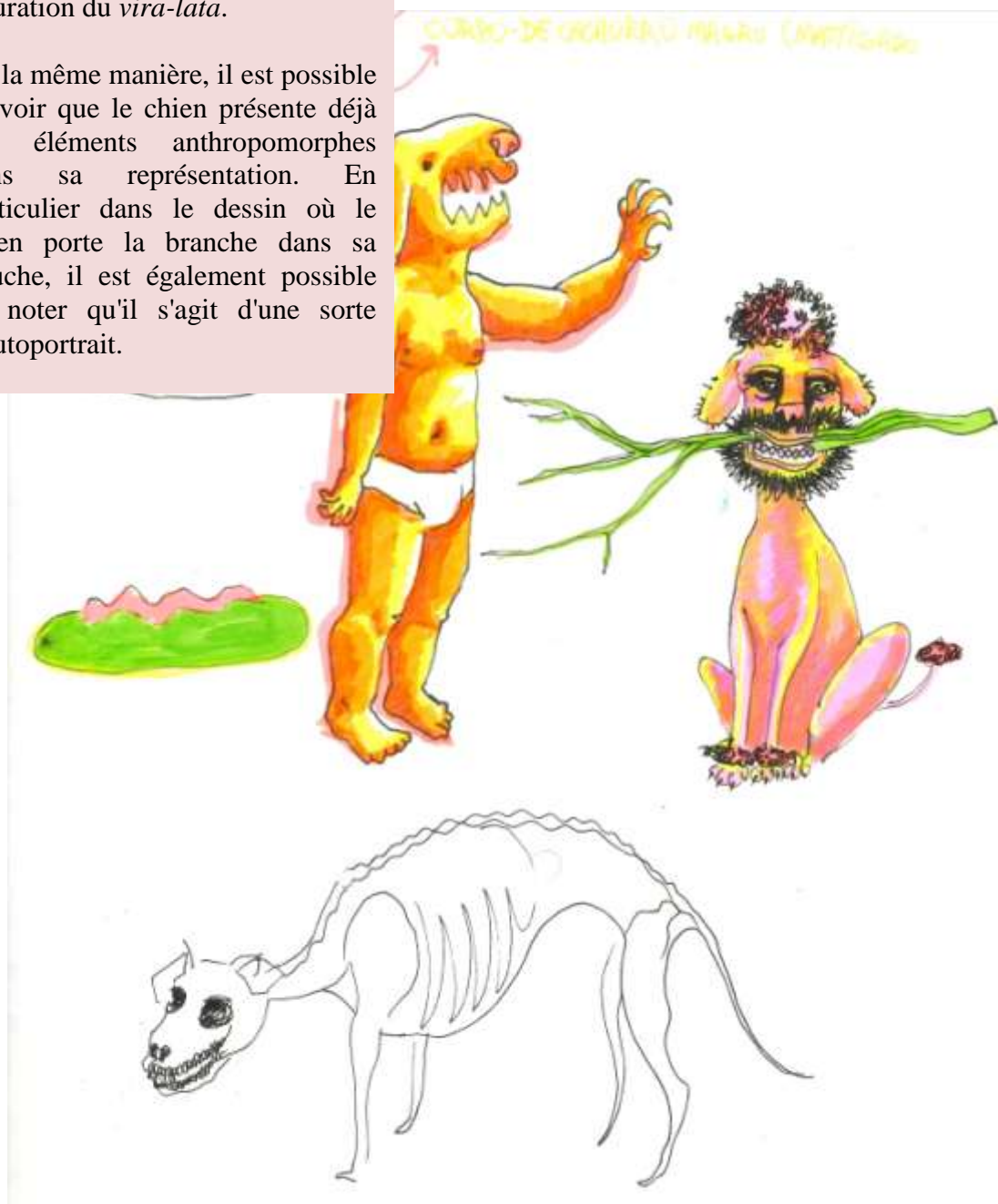


Image 53. Détail du carnet de bord A : Experimentations avec la branche

Comme cela a été fait avec le chien à travers les dessins, l'image du *hot-dog* a également été dès le début représentée avec des éléments anthropomorphes (image 54).

Cela montre que les objets sont en fait une extension du corps, une sorte de double de l'interprète.

Dans ces autoportraits réalisés à partir d'objets, la logique des *corps-concepts* commence à se structurer, donnant naissance à des corporéités *vira-latas*.

Dans cette même image, il est possible de voir comment le « sang » a été associé au ketchup à partir de l'imaginaire des fast-foods pour les T.C.11 et 12 (Le hot-dog et Le bâtard sacrifié).

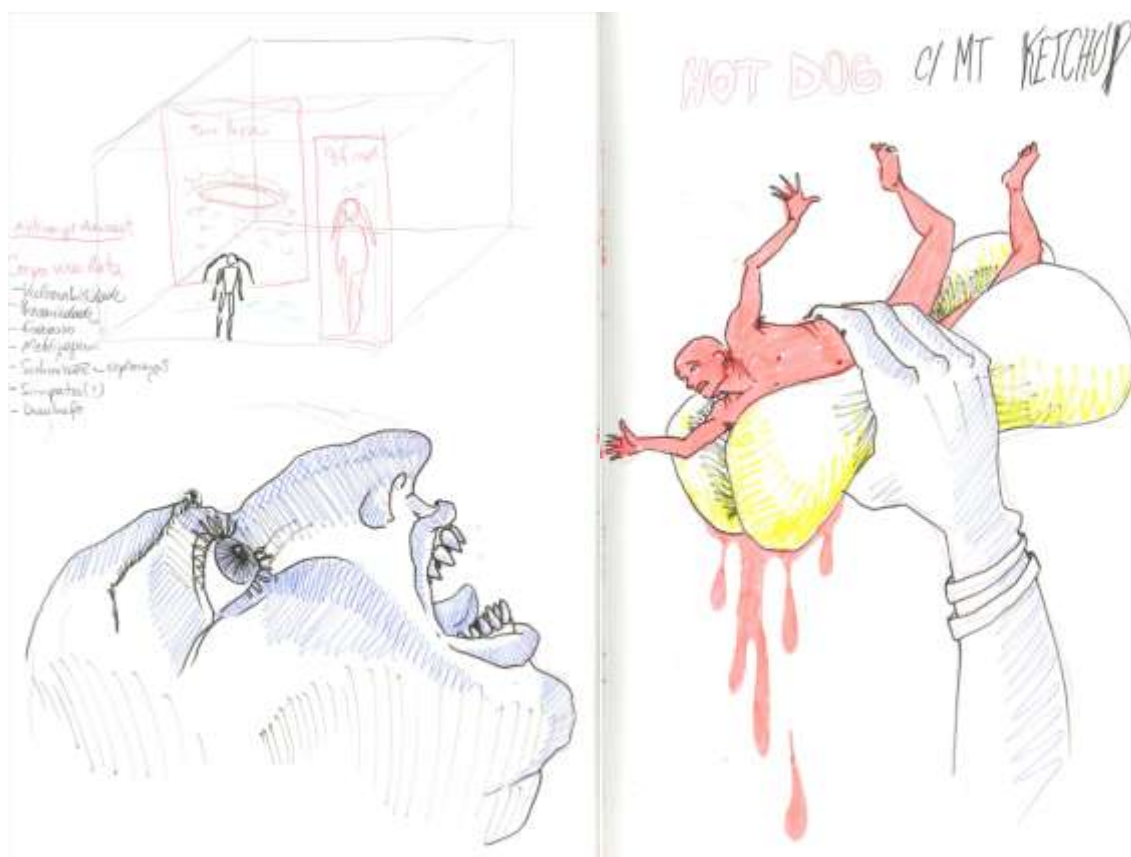


Image 54. Pages du carnet de bord A: Dessin à partir de l'interaction du *hot-dog* avec la figuration du *vira-lata*

2.5. *Le hot-dog*

Bien qu'il ait été à la base de *Corps-jetable* dès le début, en tant que ressource d'image mentale, le hot-dog n'a été introduit comme objet de scène que vers la fin du processus de création. La quête du chien renifleur (T.C.10, p.33) ne prend fin que lorsqu'il trouve un sac noir contenant le hot-dog. Ajouté à la microdramaturgie du plastique, le hot-dog est donc dès le départ associé aux déchets, ou aux excréments de chiens, généralement ramassés aussi avec un sac en plastique. En trouvant le hot-dog, le chien renifleur efface de sa mémoire le traumatisme colonial représenté par le T.C.9 [Le déracinement] (p.32). A cela, Marcia Tiburi (2021) appelle « adulation », dont la fonction est de rendre dociles les corps colonisés. Le consumérisme, par exemple, crée chez le colonisé la fausse conviction de l'accomplissement de soi par la satisfaction de petits désirs artificiels²⁴⁹.

Le hot-dog invoque cette microdramaturgie en évoquant également l'imaginaire du *fast-food*, un concept typiquement nord-américain pour décrire une nourriture rapide et bon marché, mais sans avantages nutritionnels. Dans la scène, le hot-dog est le double du *Corps-jetable*, corps *fast-food*, de consommation rapide et bon marché, dont la mort ne mérite pas d'être pleurée (Judith Butler, 2004). La saucisse, aliment transformé et largement industrialisé, évoque la production de masse de ces corps par le système néocoloniale. L'ambiguïté du hot-dog réside dans le fait que, comme il s'agit d'une viande bon marché, la saucisse est largement consommée par les personnes les plus pauvres, qui sont donc les plus vulnérables à ses effets cancérogènes²⁵⁰. Le hot-dog évoque également la domination impérialiste des États-Unis sur l'Amérique latine. Au Brésil, il est souvent traduit littéralement par cachorro quente [chien chaud], évoquant l'image même d'un chien à dévorer. L'interaction avec la figuration du vira-lata ne se limite pas à cela, puisqu'en fait, le hot-dog a été créé en hommage à un chien *dachshund*²⁵¹. Bien que le dachshund soit un chien de race, la saucisse elle-même est plus proche du vira-lata. Il s'agit de viandes d'origines diverses et hétérogènes - porc, bœuf et poulet -, qui proviennent généralement de parties moins nobles des animaux ou de restes de fabrication d'autres aliments. Ainsi, le hot-dog répète dans la scène l'effet ambigu du corps comme arme et champ de bataille, où l'interprète est à la fois celui qui dévore le hot-dog et le chien chaud dévoré.

²⁴⁹ TIBURI, Marcia, *Op. cit.*, pp. 140 à 143

²⁵⁰ World Health Organisation, Cancer: Carcinogenicity of the consumption of red meat and processed meat, 26 octobre 2015. [En ligne] Disponible sur: <https://www.who.int/news-room/q-a-detail/cancer-carcinogenicity-of-the-consumption-of-red-meat-and-processed-meat> (consulté le 14 août 2021)

²⁵¹ National Hot Dog and Sausage Council. *Hot dog history*, 2016. [En ligne] Disponible sur: <https://www.hot-dog.org/culture/hot-dog-history> (consulté le 14 août 2021)

2.6. *Le ketchup*

Le *ketchup* est un élément qui dérive de la microdramaturgie du hot-dog, composant également le *Corps-jetable*, mais matérialisant de manière plus directe son extermination. Comme le ketchup reste sur le corps de l'interprète jusqu'à la fin de *Bâtard sauvage*, sa microdramaturgie irrigue également le *Corps-sauvage*.

L'histoire du *ketchup* témoigne de son origine *vira-lata*. Il est devenu caractéristique des États-Unis et de l'imaginaire du *fast-food*, pourtant, son nom et sa recette ont des racines en Asie²⁵². Dans la séquence du T.C.11 [Le hot-dog] (p.34) et T.C.12 [Le bâtard sacrifié] (p.35), le *ketchup* évoque l'impérialisme américain et plus particulièrement le *fast-food*. Par analogie, après que le *ketchup* a été appliqué sur le hot-dog, toutes les autres choses assaisonnées avec ce condiment deviennent aussi symboliquement des hot-dogs, des *fast-foods*. Le *ketchup* est la ressource chorégraphique qui permet d'activer dans le corps et dans le baril les microdramaturgies qui n'appartenaient auparavant qu'au hot-dog. Le *ketchup* permet de matérialiser un lien métaphorique entre les corps, leur ajoutant une dimension poétique « comestible ».

La matérialité du *ketchup*, en revanche, amplifie d'autres possibilités de lecture de ces dramaturgies latentes. Lorsqu'il est appliqué sur le corps, le *ketchup* est disloqué de son usage normal et cette dislocation génère de nouvelles associations. Sur le corps, le rouge fait presque immédiatement référence au sang. En tant que ressource de création du *Corps-jetable*, son influence est déjà perçue dans la protoversion de cette corporéité *vira-lata*, décrite dans le carnet de bord comme ayant du *ketchup* dans les veines. Ainsi, lorsque le performeur trace des lignes rouges sur le corps, il coupe aussi symboliquement la chair. Dans ce geste, le baril, par exemple, voit sa microdramaturgie latente s'étendre. Il devient à la fois le déchet et l'humiliation coloniale, mais aussi les ambiguïtés du *hot-dog* de l'impérialisme américain et la blessure ouverte du meurtre systématique du corps colonisé.

De toute évidence, en superposant toute cette imagerie sanglante à l'univers consumériste, artificiel et banal du *ketchup* et du *fast-food*, un discours ironique se forme. Cette ironie permise par le ketchup renforce l'indifférence associée à la mort du *Corps-jetable*. Parce qu'il n'a pas le droit au deuil (Judith Butler, 2004), sa mort sur scène est plus proche du risible que du pleurable, elle est plus pathétique que tragique.

²⁵² WIGGINS, Jasmine. *How was ketchup invented?*, National geographic, 21 avril 2014. [En ligne] Disponible sur: <https://www.nationalgeographic.com/culture/article/how-was-ketchup-invented> (consulté le 14 août 2021)

3. Gestualités canines comme partitions de base

Les gestualités canines sont également parmi les principales ressources pour la création des corporéités *vira-latas* et de l'ensemble de la chorégraphie. Cette étude des gestualités canines est née de la série de protocoles d'action vus au *chapitre 5*, notamment ceux pour *danser en puissance de métamorphose* et *devenir*. Toujours selon la notion de *devenir*, le but final n'était pas d'imiter le chien. Il s'agissait surtout de m'identifier à ses gestes pour qu'ils se fondent dans les miens, évoquant une idée de *devenir-chien*. Ayant vécu de nombreuses années avec des chiens, j'avais déjà une connaissance préalable de corporéités canines. Outre ce répertoire antérieur, j'ai étudié des vidéos et des photos, où j'ai pu les observer de manière plus détaillée. En outre, l'étude pratique en studio a été accompagnée d'un vrai chien appelé *Maple*. Ces expérimentations ont été particulièrement riches et ont eu lieu en particulier à deux occasions, dont les méthodologies principales étaient de l'imiter, d'interagir avec lui pour stimuler différentes réactions et de danser à ses côtés afin de laisser le chien influencer mon mouvement. Donc, à partir d'actions, de postures et de gestes associés aux corporéités canines, un système de partitions a été établi pour l'improvisation et l'investigation des qualités de mouvement.

Dans le cadre de la sélection, de l'édition et de la composition chorégraphique, ce dispositif visait à rendre plus concrète sur scène la figuration du *vira-lata* en tant que chien, ainsi qu'à générer un répertoire gestuel de base pour l'ensemble de la chorégraphie. En rendant plus concrète la figuration du chien, l'intention était d'offrir au public la possibilité d'établir également de nouvelles significations et identifications à partir de l'image du chien, en particulier du *vira-lata*. Si cette association était trop abstraite, la relation serait complètement centrée dans le corps (humain) de l'interprète, empêchant la relation intertextuelle avec l'imaginaire animal, canin et *vira-lata*. En plus d'activer un imaginaire apparemment inoffensif, lié à la figure du chien, les gestes canins peuvent irriguer le mouvement d'une certaine comicité. Sur scène, cela peut produire l'effet de « désarmer » le public, le rendant plus disponible pour l'expérience. Ces gestualités canines peuvent également apporter des qualités plus grotesques, ce qui en fait une ressource extrêmement polyvalente. D'autre part, ce répertoire de gestes canins permettait de créer des répétitions et des ponctuations au cours de la chorégraphie, ainsi que des qualités psychophysiques. Ce répertoire gestuel visait à ajouter plus de cohérence, de spécificité et d'unité à la chorégraphie dans son ensemble, ainsi qu'à irriguer et façonner chacune des corporéités *vira-latas* avec des motifs, ou de récurrences kinesthésiques.

Le *Tableau 12* (p.155) présente le répertoire de gestualités canines utilisées dans la composition chorégraphique de *Bâtard sauvage*. La dernière colonne du *Tableau 12* rapporte la manière dont chaque geste a été utilisé dans chaque tableau chorégraphique (T.C.), variant entre plusieurs niveaux d'abstraction, du plus reconnaissable dans la scène au moins reconnaissable. Ces niveaux sont les suivants : 1 - *Maintenu* (le geste original est très reconnaissable), 2 - *Transformé* (derivation moins évidente du geste original) et 3 – *Conceptuel* (le geste original n'est pas reconnaissable. Il est utilisé plutôt comme motivation intérieure). Ce répertoire de gestualités canines a été divisé en deux types principaux, répétitifs et libres (indiqués sur la première colonne du *Tableau 12*). Ceux de type répétitif configureront principalement des gestes courts, qui constituent généralement un ensemble de répétitions rapides. Ils sont souvent exécutés comme une réponse automatique du corps du chien, comme le « halètement » ou « remuer la queue ». Les gestes libres configurent des gestes de plus longue durée et qui ne se produisent pas nécessairement de manière répétitive, comme « mordre », « pisser » et « chier ». Dans certains cas, ces actions peuvent même être répétitives, comme « aboyer », « attraper un bâton » ou « lécher », mais il semble y avoir une intentionnalité dans chacune de ces actions qui rend chaque répétition unique, et non automatique. Peu importe le nombre de fois qu'il le fait, un chien peut attraper le bâton de différentes manières, rapidement ou lentement, de manière directe ou indirecte, avec beaucoup ou peu d'énergie.

Au cours de l'étude de ce répertoire, certaines qualités de mouvement sont ressorties, notamment celles liées aux mouvements rapides et répétitifs. Cette qualité a été transférée plus tard au principe d'improvisation des corporéités *vira-latas*. D'autres gestes se distinguaient par une certaine puissance dramaturgique, comme l'aboiement, qui était utilisé comme un synonyme humain de la parole, ou du discours. Le halètement est devenu le principal élément de ponctuation de la chorégraphie, tant pour sa qualité subtile en tant que mouvement que pour son expressivité. La respiration haletante semblait situer subtilement le corps entre la pause et le mouvement, concentrant sa plus grande intensité sur l'activation des poumons et la mobilisation de la cage thoracique qui en résulte. Cet élément a permis de rendre la respiration visible et audible dans la scène, ajoutant d'autres textures corporelles plus liées à la viscéralité et à la vulnérabilité. Le halètement évoque évidemment un imaginaire lié au *Corps-épuisé*, qui est devenu précisément l'un des huit *corps-concept* – ou corporéités *vira-latas* – qui structurent *Bâtard sauvage*.

BÂTARD SAUVAGE :
RÉPERTOIRE CHORÉGRAPHIQUE DE GESTUALITÉS CANINES

TYPE	GESTES ET ACTIONS	T.C. (N° et titre)	MANIÈRE D'UTILISATION
RÉPÉTITIF	Respiration haletante, langue sortie	2 [L'épuisement]	1 - Maintenu
		9 [Le déracinement]	1 - Maintenu
		14 [Le bâtard sauvage]	2 - Transformé
		15 [La vulnérabilité]	1 - Maintenu
	Renifler	10 [Le chien renifleur]	1 - Maintenu
	Remuer la queue	2 [L'épuisement]	1 - Maintenu
		13 [La lambada]	2 - Transformé
	Creuser	14 [Le bâtard sauvage]	2 - Transformé
		9 [Le déracinement]	2 - Transformé
	Copuler	11 [Le hot-dog]	3 - Conceptuel
12 [Le bâtard sacrifié]		3 - Conceptuel	
14 [Le bâtard sauvage]		1 - Maintenu	
Spasmes de la jambe quand on touche le ventre	2 [L'épuisement]	1 - Maintenu	
	5 [La soumission]	1 - Maintenu, 3 - Conceptuel	
	9 [Le déracinement]	2 - Transformé	
	11 [Le hot-dog]	2 - Transformé	
Secouer tout le corps	14 [Le bâtard sauvage]	2 - Transformé	
	5 [La soumission]	1 - Maintenu, 2 - Transformé	
	9 [Le déracinement]	2 - Transformé	
LIBRE	Ramper sur le sol, avoir la queue entre les jambes	14 [Le bâtard sauvage]	2 - Transformé
		1 [Le discours]	3 - Conceptuel
		5 [La soumission]	1 - Maintenu, 3 - Conceptuel
		12 [Le bâtard sacrifié]	3 - Conceptuel
	Pisser	13 [La lambada]	3 - Conceptuel
		8 [Chien à vendre]	1 - Maintenu
	Courir et trotter	4 [Surveillance]	2 - Transformé
		10 [Le chien renifleur]	1 - Maintenu
		14 [Le bâtard sauvage]	2 - Transformé
	Chier	3 [Le cul]	3 - Conceptuel
		8 [Chien à vendre]	1 - Maintenu
		14 [Le bâtard sauvage]	2 - Transformé
	Lécher	11 [Le hot-dog]	1 - Maintenu
		14 [Le bâtard sauvage]	2 - Transformé
	Mordre	8 [Chien à vendre]	1 - Maintenu
		9 [Le déracinement]	1 - Maintenu
		10 [Le chien renifleur]	1 - Maintenu
		11 [Le hot-dog]	1 - Maintenu
		12 [Le bâtard sacrifié]	2 - Transformé, 3 - Conceptuel
	Aboier et grogner	14 [Le bâtard sauvage]	2 - Transformé, 3 - Conceptuel
1 [Le discours]		1 - Maintenu, 3 - Conceptuel	
4 [Surveillance]		2 - Transformé	
Chasser	7 [L'os]	1 - Maintenu, 3 - Conceptuel	
	8 [Chien à vendre]	1 - Maintenu	
	10 [Le chien renifleur]	2 - Transformé	
S'asseoir et s'allonger	2 [L'épuisement]	1 - Maintenu	
	6 [Les caravelles]	2 - Transformé	
	8 [Chien à vendre]	1 - Maintenu	
	15 [La vulnérabilité]	2 - Transformé	
Attraper ou tenir un bâton	7 [L'os]	1 - Maintenu	
	8 [Chien à vendre]	1 - Maintenu	
	9 [Le déracinement]	1 - Maintenu	
	10 [Le chien renifleur]	1 - Maintenu	
	11 [Le hot-dog]	3 - Conceptuel	

Tableau 12. *Bâtard sauvage* : Répertoire chorégraphique de gestualités canines

Ces gestes ont été utilisés de diverses manières. Dans certains cas, comme « aboyer », « renifler » ou « haleter », ces gestes sont facilement reconnaissables dans la scène et peuvent évoquer immédiatement la figuration du chien. Dans d'autres cas déjà, ces gestes peuvent être presque indétectables dans la scène en raison des nombreux processus d'appropriation et de dérivation sur le geste canin original. « Mordre », par exemple, est une action très concrète qui me permet de tenir la branche entre mes dents dans les T.C. 7 [L'os] (p.30), T.C.8 [Chien-à-vendre] (p.31) et T.C.9 [Le déracinement] (p.32). Cependant, dans les T.C. 12 [Le hot-dog] (p.35) et 14 [Le bâtard sauvage] (p.37), le geste « mordre » passe par différents processus d'abstraction. Dans le T.C.12, le geste devient une partition pour tout le corps à partir de la consigne initiale « mâcher le baril en utilisant tout le corps comme une bouche ». Dans cette procédure, l'action de « mordre » peut même être reconnue, mais elle est étendue de la région de la bouche à l'ensemble du corps, déclenchant d'autres processus d'interprétation et de traduction. Pour réaliser ce transfert, certains principes du geste de « mordre » (ainsi que de ceux qui en dérivent, comme « mâcher ») ont été ciblés pour interagir avec l'objet, comme « ouvrir et fermer », « contracter et relaxer les muscles », « tenir et relâcher ». Dans le T.C.14, en revanche, ces derniers sont encore plus abstraits car ils ne reposent pas nécessairement sur l'interaction avec d'autres corps, de sorte qu'ils peuvent se manifester simplement par un mouvement d'articulation du coude, comme s'il s'agissait d'une bouche, par exemple. Une autre variation moins reconnaissable de ce geste dans le T.C.12 cherche à transférer l'action de « mâcher » aux organes internes. Dans cette scène, à certains moments, le déclencheur du mouvement est d'imaginer les côtes comme si elles étaient des dents mâchant les organes du système digestif.

Certains gestes peuvent même être utilisés de manière purement conceptuelle dans la scène, étant totalement méconnaissables en tant que mouvement ou posture pour le spectateur. Par exemple, « ramper sur le sol » et « avoir la queue entre les jambes » deviennent une métaphore gestuelle de la soumission et du corps-docile. C'est pourquoi, même si dans les T.C. 12 ou T.C.13 [Le bâtard sacrifié] (p.36) il n'est pas possible de reconnaître ce geste, la manière dont il déclenche la chorégraphie tient à sa valeur dramaturgique, irriguant l'intention du mouvement et non sa forme.

Les gestualités canines ont été particulièrement déterminantes dans la constitution du *Corps-à-vendre*, dont la partition des mouvements est entièrement basée sur ce répertoire gestuel. Pour cette raison, dans le T.C.8, le processus d'incarnation de ces gestes

canins est travaillé de manière très particulière, à la fois extrêmement reconnaissable et abstraite. Ce tableau chorégraphique est entièrement créé à partir de postures canines facilement reconnaissables. Cependant, en associant à ces postures une qualité de présence extrêmement humaine, une ambiguïté importante est atteinte, qui place cette corporéité dansante à la frontière entre l'animal et l'humain. Cette qualité de présence associée aux postures canines est l'intention de « séduire », une motivation extrêmement humaine, qui est soutenue dans la scène par un contact visuel continu avec les spectateurs. Outre la tentative de créer une relation de séduction avec le public, le traitement du geste est sensiblement différencié par rapport au reste de la chorégraphie. Alors que dans la plupart des autres tableaux chorégraphiques, la qualité du geste est traitée de manière essentiellement précaire, libre et indirecte, dans le T.C.8, le geste se déploie dans un traitement plus précieux et soigné du mouvement. Si les postures appartiennent indéniablement à l'univers animalier des chiens, la qualité du geste tend à l'inverse, par une exécution plus lente, contrôlée et précise. En évoquant la dignité et l'élégance par ce traitement gestuel, l'intention de « séduire » s'ajoute à cette couche paradoxale.

Dans cette même gradation de différentes intensités d'abstraction de ces gestualités, on a donc de nombreuses possibilités de vocabulaires de mouvements, constitués même par la combinaison de différents gestes. « Lécher » et « mordre », par exemple, peuvent devenir simplement « ouvrir grand la bouche en tirant la langue » (T.C.14). « Remuer la queue » peut être complètement remplacé par le mouvement des hanches lors de la danse *lambada* (T.C.14). On peut aussi la combiner avec « creuser (avec les pieds) », de sorte que le mouvement des pieds se répercute dans les hanches et la colonne vertébrale, évoquant pour le danseur le « remuement d'une queue invisible » (T.C.9).

Ces ressources, décrites tout au long de ce chapitre, irriguent la création et le développement des corporéités *vira-latas* comme dispositif chorégraphique-politique dans la création de *Bâtard sauvage*. La présentation détaillée de ces ressources nous permettra ensuite de procéder à une analyse approfondie de chacun des tableaux chorégraphiques de l'œuvre, à l'aune de chacune des corporéités.



PARTIE 4

*

**Performance et analyse
de *Bâtard sauvage* :**

L'Anticorps comme démarche
chorégraphique décoloniale

Chapitre 9

*

Analyse chorégraphique et dramaturgique de *Bâtard sauvage*

Cette analyse des tableaux chorégraphiques vise à vérifier et à réfléchir les manières théorico-pratiques dont la performance *Bâtard sauvage* articule à la fois des ressources politiques, chorégraphiques et poétiques issues de la démarche de l'*Anticorps*. Pour ce faire, on gardera le dialogue constant entre vulnérabilité et puissance, dont l'image du corps comme arme et champ de bataille sert de modèle. Cette analyse s'appuie donc sur les études des chapitres précédents qui, outre la matière-corps de *Bâtard sauvage*, ont disséqué ses aspects chorégraphiques formels : la *motivation politique*, la *pulsion externalisée métissée* et la *présence dérangement*. Comme ressources de soutien de cette analyse, il est important de garder à l'esprit notamment la description des tableaux chorégraphiques de *Bâtard sauvage* (*chapitre 1*), les répertoires du *Tableau 10 (Bâtard sauvage: Ressources dramaturgiques des corporités vira-latas*, pp.126-128), *Tableau 11 (Bâtard sauvage: Ressources chorégraphiques des corporités vira-latas*, pp.131-138), du *Tableau 12 (Bâtard sauvage : Répertoire chorégraphique de gestualités canines*, p.155), ainsi que les *microdramaturgies* des objets (pp. 139-151). Les études concernant la figuration du *vira-lata* (*chapitre 8*), y compris le Complexe de *vira-lata* (pp.113-115), serviront également de guides.

Comme on l'a dit précédemment, c'est autour des huit corporités *vira-latas* que s'organisent tous les tableaux chorégraphiques de *Bâtard sauvage*. Chacune a donné lieu à quinze tableaux, de sorte que, parfois, une seule corporité *vira-lata* a généré plus d'une scène. L'analyse de ces tableaux sera donc menée en parallèle avec l'analyse dramaturgique et chorégraphique approfondie de ces corporités. Chacune des analyses suivantes sera complétée de quelques traces concernant les *protoversions* des corporités *vira-latas* et des photos de la performance *Bâtard sauvage*. Ainsi, ce chapitre entend garder la logique d'articulation entre *corps, image et politique* pour tisser cette analyse.

1. Le discours [T.C.1] : Corps-discours

Marcia Tiburi affirme que, dans les jeux psychologiques coloniaux, « [...] l'Autre ne peut plus revendiquer de droits parce que personne ne pourra entendre ce qu'il dit, puisqu'il n'aura pas, au préalable, le droit à la raison²⁵³ » [Notre traduction]. Si les corps dissidents représentent cet « Autre », le *Corps-discours* se caractérise précisément par l'absence du droit à la raison. Le langage est une méthode de domination coloniale, qui invalide les corps colonisés afin de se les approprier. Il est naturel pour le colonisateur « [...] de faire avancer son propre discours au détriment des autres discours [...]. Il n'est pas surprenant que le discours des subalternes, des minorités dites politiques soit insupportable pour ceux qui détiennent le pouvoir garanti par le système aux privilégiés²⁵⁴ » [Notre traduction]. Il est inévitable d'évoquer également l'image des peuples autochtones face à la langue étrangère de leurs envahisseurs. Cependant, dans le *monde inversé* du colonialisme, c'est la

langue autochtone qui devient étrangère à l'envahisseur. À cet égard, Marcia Tiburi explique que, « [...] pour Colomb, les *indiens* ne savent pas parler, et il les appelle par le nom qu'il veut sans jamais prendre la peine de comprendre leur langue, parce qu'il lui manque l'idée de la diversité des langues [...], mais il lui manque aussi l'idée de la diversité humaine et des cultures²⁵⁵ » [Notre traduction].

En ce sens, le corps qui aboie sans interruption dans le T.C. 1 [Le

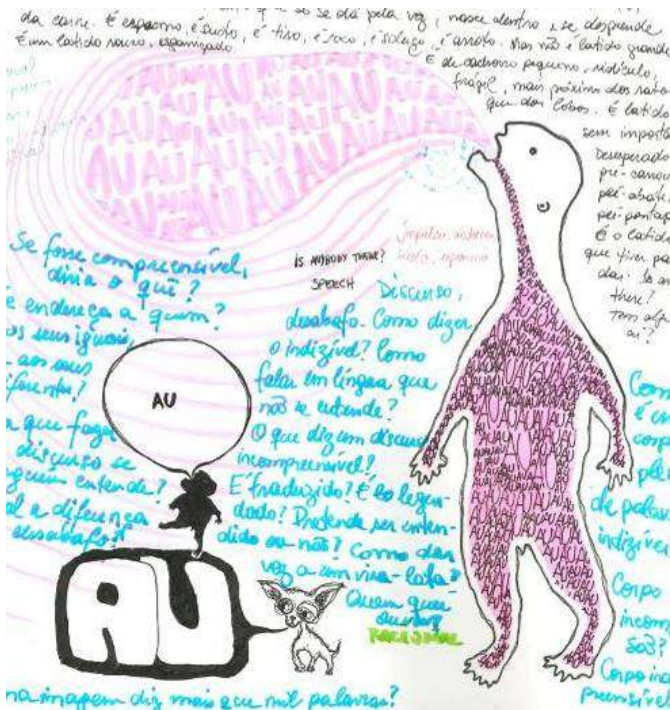


Image 55. Détail du carnet de bord A

²⁵³ TIBURI, Marcia. Op. cit., p. 63

Citation originale en portugais: « [...] outro não pode mais reivindicar direitos porque ninguém será capaz de ouvir o que ele fala, uma vez que, de antemão, ele não terá direito à razão »

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 122

Citation originale en portugais: « [...] fazer avançar seu próprio discurso em detrimento de outras falas [...]. Não é de estranhar que a fala de subalternizados, das chamadas minorias políticas seja insuportável para quem detém o poder garantido pelo sistema aos privilegiados. »

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 119

Citation originale en portugais: « [...] para Colombo, os índios não sabem falar, e ele os chama pelo nome que bem entende sem jamais se preocupar em compreender a sua língua, porque lhe falta a ideia de diversidade das línguas [...], mas lhe falta também a ideia da diversidade humana e das culturas. »

discours] (p.24) cherche en vain à se faire entendre. Aux oreilles du colonisateur, il ne sera toujours qu'un aboiement sans signification, sans raison. La protoversion du *Corps-discours* était décrite dans le carnet de bord (image 55, p.160) comme un « [...] corps plein de 'wouaf' [...] qui aboie à la recherche d'un égal ». Le corps qui monte sur le baril continue malgré tout à aboyer dans l'espoir de trouver un égal parmi les spectateurs (*devenir-minoritaire*), comme un chien qui, en entendant un aboiement solitaire à distance, commence à aboyer lui aussi. C'est dans ce rapport ambigu à la parole que se construit l'articulation entre vulnérabilité et puissance de cette corporéité *vira-lata* : il ne se taira pas, même s'il n'est pas entendu.



L'hésitation et l'immobilité sont fondamentales dans le *Corps-discours*, de sorte que tout le déplacement au début du T.C. 1 (image 56) se déroule selon cette logique.

C'est à ce moment que le premier contact avec le public a lieu pour l'interprète, déclenchant un véritable sentiment de vulnérabilité devant les regards. Pour produire cette corporéité hésitante, l'interprète construit une qualité maladroite de mouvements indirects, fragiles et imprécis.

Cette logique n'est rompue que lorsque le danseur monte sur le baril et commence à aboyer. Son corps devient alors majoritairement immobile, traversé par les contractions brusques et intenses du diaphragme pour générer des aboiements forts et stridents. Ces éclats des aboiements contrastent avec le corps majoritairement relâché, ce qui laisse des doutes quant à savoir si le manque de tonus est intentionnel ou une réelle vulnérabilité technique de l'interprète.

Image 56. *Bâtard sauvage*,
T.C.1 [*Le discours*]. 2021.
©Ramon Lima

Cette ambiguïté, en particulier, est l'un des points d'appui de l'attitude performative de *Bâtard sauvage*. Dans la recherche d'une expérience réelle de la vulnérabilité, le performeur ne rend pas évidentes les ressources qu'il utilise pour créer des éléments précaires dans la scène. Il est possible que, dans des propositions plus classiques, le choix soit totalement opposé, saturant et exagérant cette vulnérabilité corporelle pour faire comprendre que cette vulnérabilité appartient au « personnage » et non à l'interprète. Dans *Bâtard sauvage*, cependant, le performeur recherche l'expérience de la vulnérabilité dans sa viscéralité, laissant au spectateur la responsabilité de la juger. Dans cette attitude performative, dont la logique s'étend sur presque toute la chorégraphie, se trouve un dispositif métalinguistique. Si l'œuvre traite de la vulnérabilité et des corps colonisés, elle interroge également le regard du spectateur en tant que colonisateur possible du corps du performeur. Lorsque le spectateur juge la vulnérabilité vue sur scène de manière péjorative, il refuse peut-être à l'interprète le *droit à la raison*, ou le *bénéfice du doute*, remplaçant l'« expérience » par la « conviction »²⁵⁶. Comme le disent le chorégraphe João Fiadeiro et la chercheuse Fernanda Eugénio (2012), il est important d'exercer sa confiance en l'Autre et de « supporter de garder la blessure ouverte²⁵⁷ » [Notre traduction] et d'abandonner un peu la conviction.

De nombreux accidents qui pourraient devenir des rencontres ne se réalisent pas parce que, lorsqu'ils se produisent, ils sont si vite déchiffrés, attachés à ce que nous savons déjà et aux réponses que nous avons déjà, que notre existence continue imperturbable dans sa cinétique infinie : nous ne les percevons pas comme une agitation, comme une occasion de reformuler des questions, comme une occasion de retrouver des modes de fonctionnement²⁵⁸. [Notre traduction]

Dans cette optique, en prenant la vulnérabilité de l'interprète comme un « défaut », on peut se demander si le spectateur ne rejette pas ainsi la rencontre réelle, objectivant le corps sur scène et répétant la logique coloniale. Par conséquent, tirer parti de cette vulnérabilité ambiguë devient aussi une attitude décoloniale dans *Bâtard sauvage*.

²⁵⁶ TIBURI, Marcia. Op. cit., p. 150

²⁵⁷ FIADEIRO, João & EUGÉNIO, Fernanda. « O encontro é uma ferida » in Conférence-performance *Secalharidade*, Lisboa: Culturgest – Fundação Caixa Geral de Depósitos, juin 2012. [En ligne] Disponible sur: <https://ladcor.files.wordpress.com/2013/06/o-encontro-c3a9-uma-ferida.pdf> (consulté le 03 août 2021)

Citation originale en portugais: « [...] suportar manter a ferida aberta [...] »

²⁵⁸ *Idem*.

Citation originale en portugais: « Muitos acidentes que se poderiam tornar encontro, não chegam a cumprir o seu potencial porque, quando despontam, são tão precipitadamente decifrados, anexados àquilo que já sabemos e às respostas que já temos, que a nossa existência segue sem abalo na sua cinética infinita: não os notamos como inquietação, como oportunidade para reformular perguntas, como ocasião para refundar modos de operar. »

2. L'épuisement [T.C.2] : Corps-épuisé



Image 58. Détails du carnet de bord A

Si la plus grande menace à la domination coloniale est le sujet qui pense et ressent²⁵⁹ (Marcia Tiburi, 2021), épuiser complètement le corps colonisé, c'est annuler sa capacité à faire cela, c'est consommer son temps et son énergie, l'empêchant de questionner et de réagir à un système dominant-oppresant. Dans ses premières expériences de mouvement, le *Corps-épuisé* a été traduit en tant que « corps-quasi » (en haut sur l'image 57) et « corps-dressé » (en bas sur l'image 57). Ce que ces deux protoversions du *Corps-épuisé* ont en commun, c'est l'incapacité à sortir de l'automatisme, l'incapacité à générer une transformation. C'est le corps machinal, irrationnel, destiné à être utilisé par le système comme une bête de somme, un *sac de charbon*²⁶⁰ pour alimenter le fourneau.

L'expérimentation pratique du *Corps-épuisé*, qui soutient le T.C.2 [L'épuisement] (p.25) a d'abord été inspirée par le Protocole d'action 3 (*Pour bouger de soi : Danser en puissance de métamorphose, Tableau 3, p.90*), dans lequel le mouvement ne cesse jamais, constitué d'un flux potentiellement infini de transformations. Cependant, dans le *Corps-épuisé*, la question est de savoir comment rester dans ce flux continu de mouvement, mais sans générer de transformation. Dans cette problématique de mouvement demeure la condition irrationnelle et machinale de ce *corps-concept*. C'est un corps sans droit à la pensée et au sentiment. Si le *Corps-discours* n'a pas non plus droit à la raison, contrairement à ce dernier, le *Corps-épuisé* n'a même pas droit au désir. C'est comme un état d'hypnose ou de somnambulisme, dans lequel la conscience n'est ni totalement éveillée ni totalement endormie. L'univers théorique et pratique de cette corporéité *vira-lata* a été largement irrigué par la notion de *corps épuisé* chez Tatsumi Hijikata, dans lequel il ancre la danse *butô* dans la recherche d'un *devenir-malade*, dans le corps travaillant, fatigué, douloureux. Cette recherche de la danse à partir de la *fragilité*,

²⁵⁹ TIBURI, Marcia. *Op. cit.*, p. 141

²⁶⁰ RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro : A formação e o sentido do Brasil* [Le peuple brésilien : La formation et la signification du Brésil] [2e éd]. São Paulo : Companhia das Letras, 1995, p. 221 et 222

fondamentale dans la danse *butô*²⁶¹, est une notion centrale aussi pour de nombreuses réflexions qui soutiennent la démarche de l'*Anticorps*, y compris la vulnérabilité. Dans le cas de cette corporéité *vira-lata*, comme dans le *butô*, les pieds restent plutôt attachés au sol. Ce sont principalement le torse, les bras et la tête qui bougent en réponse à l'instabilité des jambes. Toujours inspiré par le *devenir-malade*, le *Corps-épuisé* s'ancre avant tout dans le *vira-lata* malade et faible, abandonné dans les rues et habitué à survivre.

Dans le T.C.2, le corps est presque tout le temps en contact avec le baril, comme si son épuisement était lié à l'*humiliation coloniale* que l'objet matérialise. Dans les moments où l'instabilité du corps de l'interprète le fait finalement tomber, l'amenant au sol, c'est sur le baril qu'il s'appuie pour se relever et continuer. On peut en conclure que, paradoxalement, c'est en fait le baril qui ne lui permet pas de se reposer. Le fait que ce soit le corps lui-même qui cherche le baril est un symptôme de l'humiliation, dans laquelle la domination efface le sujet jusqu'à ce qu'il croie avoir besoin du colonisateur (Marcia Tiburi, 2021). Une grande partie de la partition de mouvement a été inspirée par ce qui a été appelé l'« architecture hostile²⁶² », qui modifie l'espace urbain de manière à restreindre certains comportements et usages. Cependant, la plupart de ses stratégies architecturales semblent viser à empêcher les sans-abri de se reposer. Grâce à l'utilisation de clous, de barres métalliques et de pierres, par exemple, l'« architecture hostile » rend impossible de s'allonger ou de s'asseoir dans certains espaces publics. Il s'agit non seulement d'une attaque contre une population vulnérable vivant dans la rue, mais aussi à une attaque symbolique contre la diversité de l'occupation de l'espace urbain²⁶³ et une version architecturale de la *chorépolice* (André Lepecki, 2013).

En ce qui concerne la composition chorégraphique du T.C.2 (image 58, p.165), le dispositif le plus important est la tentative de déstabiliser le corps entier. Pour cela, les images mentales basées sur le collage, comme celle d'un « cerf nouveau-né » apprenant à marcher, sont fondamentales. Cela génère certaines postures corporelles de base, comme les genoux constamment tournés vers l'intérieur. Basés sur l'image de travailleurs fatigués dormant debout dans des bus brésiliens bondés, les mouvements de la tête et du cou dans le T.C.2 évoquent souvent ces corps, y compris le geste de poser la tête sur les bras.

²⁶¹ KUNIICHI, Uno. Hijikata Tatsumi, penser un corps épuisé, « Coll. Délashiné », Dijon: Les presses du réel, 2018, p. 28

²⁶² QUINN, Ben. « Anti-homeless spikes are part of a wider phenomenon of 'hostile architecture' », The Guardian, 13 June 2014. [En ligne] Disponible sur: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/jun/13/anti-homeless-spikes-hostile-architecture> (consulté le 20 août 2021)

²⁶³ HU, Winnie. « 'Hostile Architecture': How Public Spaces Keep the Public Out », New York Times, 8 novembre 2019. [En ligne] Disponible sur: <https://www.nytimes.com/2019/11/08/nyregion/hostile-architecture-nyc.html> (consulté le 12 juillet 2021)



Image 59. *Bâtard sauvage*, T.C.2 [L'épuisement]. 2021. ©Ramon Lima



Image 60. En haut: détail du collage sur le carnet de bord B. En bas : *Bâtard sauvage*, T.C.2 [L'épuisement]. 2021. ©Ramon Lima

Dans la deuxième partie du T.C.2, l'interprète se déplace sur la scène en faisant un chemin en zigzag. Tout au long de ce trajet, il porte le baril avec lui, toujours dans la relation de se pencher, tomber, se relever, pousser le baril et ainsi de suite. À un moment donné, le danseur pose le baril sur ses épaules, laissant tomber au sol quelques sacs en plastique qui étaient cachés à l'intérieur. Ce geste renforce le rôle crucial du baril en tant qu'objet dramaturgique lié à l'*humiliation coloniale* et aux discours dominants-oppressants –. En le soulevant de manière à mettre en évidence son poids sur ce corps épuisé, cette caractéristique oppressive du baril est évoqué. La partition dialogue avec des imaginaires comme celui de l'image 59. On y voit un corps portant un grand baril au milieu des déchets, ce qui est évoqué aussi par les sacs en plastique qui composent la scène. L'image est également inspirée d'Atlas, le titan de la mythologie grecque qui fut condamné à porter le poids des cieux. En portant le baril sur son dos, la motivation du mouvement cherche à considérer la colonne vertébrale comme un pilier instable qui soutient non seulement le corps, mais aussi le baril.

La puissance de cette corporéité *vira-lata* réside dans sa propre vulnérabilité physique. A partir de son expérimentation pratique, il a été possible de définir l'adaptabilité comme puissance du *Corps-épuisé*. C'est précisément son instabilité qui construit une immense facilité d'adaptation. Les jambes flageolantes et les genoux en dedans facilitent la chute du corps, mais aussi son relèvement rapide, comme s'il rebondissait sur le sol. Cette dynamique de chute et de rebond, ajoutée à une corporéité essentiellement souple et à un mouvement continu, donne à l'interprète une forme poreuse, capable de se coupler et de s'adapter rapidement. Cette adaptabilité est également permise par la précarité du *Corps-épuisé*. Cela permet d'intégrer les « accidents » comme faisant partie de son univers dramaturgique et chorégraphique.

3. *Le cul* [T.C.3]



Image 61. *Bâtard sauvage*, T.C.3 [Le cul]. 2021.
©Ramon Lima

Dans le T.C.3 (p.26), alors qu'il dépose à nouveau le baril sur le sol, l'interprète entre soudainement dans le baril, tête en bas, de sorte que seules ses jambes sont visibles. L'objectif de ce T.C. est d'associer une image à l'intérieur du baril, élargissant ainsi les possibilités de fictionnalisation de l'objet ainsi que ses *microdramaturgies*. Pour ce faire, le T.C. crée cette différence fondamentale entre le corps de l'interprète et celui du spectateur : l'un voit l'intérieur du baril, l'autre non. Sur le plan chorégraphique, le tableau est construit sur cette image inhabituelle, celle du corps à demi caché dont les jambes sont les protagonistes de l'image (image 60). Pour le spectateur, la séquence se déroule dans les moments suivants surtout à travers le son des mots.

Mais pour l'interprète, l'expérience

somatique est à la source des mots. Au fur et à mesure que le texte avance, l'interprète a la sensation physique que sa gorge se resserre. A partir de cette sensation corporelle, il construit la texture de sa voix et ses intentions tout au long du texte.

Tel un explorateur – ou un navigateur – qui part au bout du monde pour rapporter ses découvertes, l'interprète « plonge dans les profondeurs » du baril pour raconter ce qu'il voit. Le T.C.3, comme le T.C.final, est la seule séquence chorégraphique qui n'est pas issue d'une corporéité *vira-lata*. Elle opère comme une parenthèse dans la chorégraphie dans laquelle le performeur assume le rôle du colonisateur. Dans l'association réalisée dans le T.C.3, le baril devient une sorte d'*anus*, dont l'intérieur imaginaire est le paysage du récit textuel que l'interprète réalise ensuite. Dans les logiques dramaturgiques et chorégraphiques de *Bâtard sauvage*, il ne s'agit pas de n'importe quel anus, mais de celui d'un corps colonisé. Ou encore le « *cu do mundo* » [« trou du cul du monde »], expression

utilisée au Brésil pour désigner un endroit désert, éloigné, ou peu agréable à vivre. En s'inspirant de cette expression, et en adoptant ironiquement le point de vue du colonisateur, le baril devient également une métaphore de l'Amérique latine.

Dans ce T.C., l'intention est de créer pour le public une image mentale scatologique et dégoûtante, basée sur des descriptions liées aux excréments « trouvés » par l'interprète à l'intérieur du *baril-anus*. Dans un premier temps, il décrit au public l'odeur, puis, ayant accidentellement avalé un peu d'excrément, il en décrit le goût et la texture. Dans cette expédition, l'interprète semble de plus en plus dégoûté. À un moment donné, il demande que personne ne s'approche, rappelant au public qu'il est l'interlocuteur direct dans cette scène. Vers la fin du texte, la répétition des mots « cul » et « merde » devient une ressource performative. L'utilisation de la répétition vise à rendre la scène de plus en plus vulgaire. A certains moments, l'interprète précise cette intention en disant « Il n'y a pas de subtilité ici ! Aucune subtilité ! », en adoptant une fois de plus l'attitude performative qui incite le jugement du spectateur. Le performeur décrit le paysage imaginaire de l'intérieur d'un anus, mais symboliquement, il finit par utiliser la « merde » comme métaphore du corps colonisé lui-même du point de vue du colonisateur. A la fin, l'interprète répète et regrette que « Cette odeur de merde ne va jamais partir ! ». Par cette déclaration, il laisse entendre que l'essence dégoûtante du corps colonisé est contagieuse, et qu'il serait donc dangereux de s'en approcher. En même temps, il confirme que le corps qui sortira du baril ne sera plus le même que celui qui y est entré. Il aura désormais l'odeur de corps colonisé.

Dans ce T.C., on peut évoquer *Pour en finir avec le jugement de dieu* (1947), d'Antonin Artaud. Dans l'émission radiophonique écrite à la fin de sa vie, Artaud a nommé l'une des parties *La recherche de la fécalité*, dont les affinités et l'accent eschatologique doivent être mentionnés. Dans un certain passage, il dit : « Là où ça sent la merde / ça sent l'être²⁶⁴ ». Comme Artaud, en utilisant la « merde » pour parler du corps, le T.C.3 « établit un nouveau soi ». Bien que la métaphore soit strictement péjorative à travers les yeux du colonisateur qui décrit ce « paysage », la « merde » devient un dispositif décolonial émancipateur, pour en finir avec le jugement du *colonisateur-dieu* et ses paramètres. C'est dans ce changement de paradigme que la « merde » devient « la lumière au bout du *tunnel-baril* » dans la transition entre le T.C.3 et le T.C.4 [La surveillance].

²⁶⁴ ARTAUD, Antonin apud KUMAKI, Atsushi. L'avatar du Moi : l'évolution théorique de la poétique d'Antonin Artaud. Linguistique. THESE - Ecole normale supérieure de lyon - ENS Lyon, 2011, p.263

4. *La surveillance [T.C.4] et La soumission [T.C.5] : Corps-surveillé*

Lorsque le texte du T.C.3 se termine, toutes les lumières de l'espace se sont éteintes au fur et à mesure, de sorte que ses derniers mots résonnent dans l'obscurité. Ensuite, pourtant, une lumière orange apparaît peu à peu, sortant de l'intérieur du *baril-anus*, éclairant le visage du performeur qui en sort humide de sueur, fixant la source de la lumière par le regard. Cette transition introduit dans la scène l'objet du gyrophare, qui, de *lumière au bout du tunnel*, va alors devenir surveillance et menace.



Image 62. Collage et dessin sur le carnet de bord B

Le *Corps-surveillé*, axe des T.C.4 [La surveillance] (p.27) et T.C.5 [La soumission] (p.28) concerne le circuit de la répression imposé au corps colonisé et dissident. Ce circuit de maintien de l'ordre concerne non seulement une surveillance constante des corps, mais aussi un système rigide de punition. L'image 61 montre une représentation de l'« anatomie » du *Corps-surveillé*. Dans cette image, les cercles rouges sont comme des avertissements de danger et censure placés sur le corps. Métaphoriquement, ce que l'image exprime est la censure de la capacité de sentir, de penser, de percevoir, de désirer, de bouger et de se déplacer. Il s'agit d'un système rigide de contrôle dont la cible sont les corps dissidents et colonisés.

L'*horizon d'humiliation* qui définit le *Corps-surveillé* est la conviction normative qu'il est naturellement une menace. Le résultat de cette surveillance des corps dissidents et colonisés « [...] est qu'un racisme amorphe abonde, rationalisé par la revendication de l'« autodéfense »²⁶⁵ » [Notre traduction]. Cependant, ce qui est en fait en jeu, c'est la défense du droit à l'hégémonie que ces corps problématissent. Après avoir été premièrement inspiré par le Protocole d'action 8 (*Pour bouger et revenir à soi : Conversations-dansées, Tableau 9, p.99*), la notion de « surveillance » de ces tableaux chorégraphiques a trouvé un écho dans la notion de

²⁶⁵ BUTLER, Judith (2004), p. 39

Citation originale en anglais: « *The result is that an amorphous racism abounds, rationalized by the claim of 'self-defense'* »

choreopolice d'André Lepecki (2013). Selon lui, le mouvement *chorépolice* [*choreopoliced*] est « [...] tout mouvement incapable de rompre la reproduction sans fin d'une circulation imposée de subjectivité consensuelle, où *être* signifie correspondre à un schéma préchorégraphié de circulation, de corporéité et d'appartenance²⁶⁶ » [Notre traduction]. On peut estimer, comme l'atteste également la citation de Judith Butler au début du paragraphe, que la simple présence des corporéités dissidentes est déjà une rupture avec cette subjectivité consensuelle et hégémonique. La surveillance devient donc un dispositif de leur domination afin de les empêcher de se débarrasser du système dominant-oppresseur de contrôle et d'humiliation. Leur corps devient une expression politique, alors que le but de la *choreopolice* est précisément « [...] de démobiliser l'action politique en mettant en œuvre un certain type de mouvement qui empêche toute formation et expression du politique²⁶⁷ » [Notre traduction]. La violence et la punition y sont implicites, et renforcent pour les corps dissidents et colonisés leur condition de marginalité, de non-appartenance. Dans cette surveillance, il y a la pression pour se cacher et avoir honte, empêchant ainsi l'émergence de leur mouvement en tant que agentivité politique et singulière – *choreopolitics*. Cet condition du *Corps-surveillé* établit à la fois sa plus grande vulnérabilité et sa plus grande puissance. Sa différence lui rend vulnérable à un système symbolique de censure, de suspicion constante et de punition. Par contre, sa différence menace ce système en retour. Ce dilemme peut être traduit par l'opposition fondamentale de *choreopolice* et *choreopolitics*, qui a été mis en scène par l'opposition entre la lumière et l'obscurité dans *Bâtard sauvage*.

La composition chorégraphique issue du *Corps-surveillé* est née des expérimentations intenses du gyrophare. Dans le T.C.4, toujours dans la logique de l'ambiguïté du corps comme arme et champ de bataille, le performeur joue d'abord le rôle de *veilleur*. Caché par l'obscurité de la scène, l'interprète s'approprie le baril, qui dissimulait jusqu'alors le gyrophare et sa lumière orange, et l'utilise comme une grosse lanterne, dont la cible de sa surveillance est le public. Il marche vers lui et chacun de ses pas est accompagné d'un son grave, que l'interprète produit avec sa main en frappant le

²⁶⁶ LEPECKI, André. « Choreopolice and Choreopolitics: Or, the task of the dancer », *TDR / The Drama Review*, 57(4):13-27, Décembre 2013, p. 20

Citation originale en anglais: « *Choreopoliced movement can thus be defined as any movement incapable of breaking the endless reproduction of an imposed circulation of consensual subjectivity, where to be is to fit a prechoreographed pattern of circulation, corporeality, and belonging.* »

²⁶⁷ *Idem.*

Citation originale en anglais: « *The purpose of choreopolicing, then, is to de-mobilize political action by means of implementing a certain kind of movement that prevents any formation and expression of the political.* »

côté du baril comme un tambour de bataille. Alors qu'il s'approche, on voit que la lumière orange du *baril-lanterne* expose certains groupes de spectateurs, victimes de sa surveillance. Dans l'inversion du procédé, les spectateurs deviennent victimes non seulement du performeur et de sa lanterne, mais aussi du regard des autres spectateurs qui restent en sécurité dans l'obscurité. L'inversion dialogue avec le *devenir-minoritaire* chez Gilles Deleuze et Félix Guattari (1980) et la vulnérabilité chez Judith Butler (2004), suscitant chez les spectateurs un sentiment de fragilité devant l'exposition.

Après cette séquence, l'artiste revient au centre de la scène et, posant le *baril-lanterne* sur le sol, il commence à le faire tourner rapidement comme s'il s'agissait d'un de ces gyrophares installés sur le toit des voitures de police. L'interprète, qui était jusqu'alors en « sécurité » dans l'obscurité, est à nouveau partiellement visible chaque fois que la lumière de ce *barril-gyrophare* passe sur son corps.

En activant le mode clignotant du gyrophare pendant les expérimentations en studio, l'effet stroboscopique générait des « points aveugles » dans le mouvement continu. En observant cet effet à travers les captures vidéo, je me suis intéressé au fait qu'il n'était pas possible de voir – ou de « surveiller » – les déploiements de mouvement effectués par mon corps lorsque la lumière était éteinte. Cette relation entre l'œil, le mouvement et la lumière a été posée exactement à partir de ce constat sur la séquence qui suit le *barril-gyrophare* dans le T.C.4. Cependant, au lieu de poursuivre le mouvement, dans la scène, le danseur s'arrête dès que la lumière est allumée.

Dans cette procédure, l'intention était de traiter l'obscurité comme un espace de mobilité et de liberté – d'agentivité –, tandis que la surveillance – matérialisée par la lumière du gyrophare – était une condition *chorépolicee*, d'inaction et de censure. Dans cette relation avec le gyrophare, il existe un principe de jeu dans lequel le danseur tente d'échapper au système de surveillance imposé à son corps, en s'immobilisant dès qu'il est « observé » par le gyrophare – ou par les yeux du public. Le performeur essaie donc de se déplacer en reculons, sans que le gyrophare – son veilleur – ne remarque le mouvement de fuite. Ainsi, la chorégraphie tente d'activer à la fois la vulnérabilité et la puissance du *Corps-surveillé*, en se construisant à partir de cette logique ambivalente.



Image 63. *Bâtard sauvage*, T.C.4 [La surveillance] et T.C.5 [La soumission]. 2021. ©Ramon Lima

Le *Corps-surveillé* est le déclencheur de deux tableaux chorégraphiques dans *Bâtard sauvage*. Dans le T.C.5, le centre d'intérêt repose plus précisément sur la perspective punitive de la surveillance. Dans la figuration du *vira-lata*, en particulier dans le contexte brésilien, la soumission devient un aspect tragique et fondamental du corps colonisé. Le *circuit de l'humiliation* coloniale anéantit à tel point le sentiment de valeur et de dignité des sujets que, par transfert, le colonisateur devient un « héros » des colonisés

« faibles » et « non civilisés » (Marcia Tiburi, 2021). De nombreux *vira-latas* qui vivent dans les rues au Brésil, victimes d'une violence constante, adoptent le même comportement. Lorsqu'ils sont confrontés à l'approche d'un humain, ils fuient à tout prix, mais s'ils ne parviennent pas à le faire, ils se soumettent immédiatement, en rampant sur le sol, la queue entre les jambes et les oreilles baissées. Ce comportement canin consistant à se faire tout petit face à son agresseur est similaire à ce que Silvia Cusicanqui (2010) appelle le « *empequeñecimiento* » [rendre petit], un sentiment chez le colonisé d'être plus petit, inférieur, associé « [...] à la condition humiliante de la servitude²⁶⁸ » [Notre traduction], dans lequel l'existence du colonisé commence à être régie par le désir du colonisateur. La soumission marque le corps colonisé comme un territoire conquis.

Dans le T.C.5, donc, après avoir échappé à la surveillance, le performeur retourne volontairement à la source de la censure : la lumière du gyrophare. Évoquant la corporéité canine qui rampe la queue entre les jambes, le performeur rampe sur le sol, s'approchant doucement de l'ouverture du baril, où se trouve la source de la surveillance (voir toutes les séquences du T.C.4 et T.C.6 sur l'image 62, p.172). Ce caractère soumis du *Corps-surveillé*, qui s'offre volontairement à la punition, je l'ai appelé *corps-piéagé*. Il s'agit d'une sous-catégorie dont la principale ambivalence repose sur le paradoxe de la soumission à la violence. Comme il s'agit d'une corporéité *vira-lata* intégrée au *corps-concept* de la surveillance, ses ressources dramaturgiques et chorégraphiques n'ont pas été incluses dans les *Tableaux 10 et 11*. Cependant, comme il s'agit d'une nuance importante dans l'évolution chorégraphique du *Corps-surveillé*, ces ressources et le collage respectif peuvent être consultées dans le *Tableau 13* (p.174). Dans la figuration du *vira-lata*, la plus grande humiliation du *corps-piéagé* repose sur la conviction coloniale que plus on le punit, plus il devient docile. Dans T.C.5, ce piège est concrétisé chorégraphiquement à la fin de cette séquence, lorsque l'interprète entre dans le baril. Le tremblement des jambes marque sa punition en même temps qu'il évoque la gestualité canine. Dans cette séquence, le geste est mêlé également à l'imagerie d'animaux séduits par l'attrait de leurs pièges. Le corps de l'interprète évoque donc non seulement le *vira-lata* capturé, mais aussi le poisson qui se débat sur l'hameçon ou la souris dans le piège.

²⁶⁸ CUSICANQUI, Silvia Rivera. *Ch'ixinakax utxiwa*: Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores [Ch'ixinakax utxiwa : une réflexion sur les pratiques et les discours décolonisateurs], Buenos Aires: Tinta Limón, 2010, p. 27
Citation originale en portugais: « [...] a la condición humillante de la servidumbre. »

CORPS-PIÉGÉ (DANS CORPS-SURVEILLÉ)

RESSOURCES DRAMATURGIQUES

VULNÉRABILITÉ

C'est un corps qui a été pris dans un piège. C'est un corps acculé, sans échappatoire, sans chance. C'est un corps accusé, opprimé, incriminé. C'est un corps puni. C'est le corps de l'humiliation. Un corps désarmé, sans défense. Il est soumis, torturé. Il n'a aucun droit de réponse, aucun droit à la justice. Il est depuis toujours jugé et condamné. C'est le corps devant le peloton d'exécution. Il vit dans les coins et dans les interstices humides. Il veut passer inaperçu, il veut être invisible. Il s'agit d'un corps soumis à une tension et à une menace constantes. C'est un otage.

PUISSANCE

Il n'est jamais perçu comme une menace. Il accède donc aux plus grandes faiblesses de ses attaquants, il connaît leur vanité et leurs peurs. Il est proche du sol, il ne peut donc pas tomber plus bas. Il a très peu à perdre. Aucune réaction n'est attendue de sa part, ce qui lui permet d'agir dans l'ombre, en profitant de l'arrogance de son agresseur. C'est un corps d'ironie, de dissimulation. C'est un corps qui dit ce que l'agresseur veut entendre, pour prolonger sa propre vie et en assurer une sécurité passagère. Il se déplace silencieusement pendant la nuit. Sa soumission est aussi un piège pour son agresseur.

HORIZON D'HUMILIATION

Le bâtard doit être constamment puni. Plus on lui donne des coups de pied, plus il devient docile.

RESSOURCES CHORÉGRAPHIQUES



IMAGES

Un terrier, un trou, un puits. Un homme debout à l'entrée d'un tunnel sombre. Un rat pris dans un piège. Un poisson qui se débat hors de l'eau. Un combat de chiens. Des chiens en colère, la gueule ensanglantée. Un corps recroquevillé dans un coin, cachant son visage de honte et de peur. Les doigts pointés, accusateurs. Une guerre. Un serpent, un cafard, un microbe. Un chien craintif qui a la queue entre les pattes.

ACTIONS

Ramper lentement sur le sol. Cacher votre visage. Ne pas regarder directement pendant très longtemps.

INTENTIONS

Garder tout le corps tendu. Attention aux mouvements, comme si l'on s'attendait à une attaque à tout moment. Comment créer un état de peur et de soumission en même temps ? Pourquoi s'approcher de ce qui génère la peur ? Se sentir humilié. S'approcher sans vouloir s'approcher en même temps. Pour disparaître dans le sol. Comment être invisible ? Comment perdre pendant quelques secondes tout sentiment d'estime de soi ?

QUALITÉS

Rampant, tendu et lent. Tremblement intense des jambes.

Tableau 13. *Bâtard sauvage: Corps-piégué* (dans *Corps-surveillés*) : Ressources dramaturgiques et chorégraphiques

5. Les caravelles [T.C.6] et L'os [T.C.7] : Corps-naufragé

Le *Corps-naufragé* est un *corps-concept* qui réfléchit symboliquement l'océan Atlantique comme perspective d'analyse des corps colonisés. Il y a dans ce dispositif une stratégie dramaturgique et chorégraphique liée à la notion de dérive et à tout ce qui flotte à la merci des vagues. Il s'agit de l'imaginaire des navigations et de la condition errante et nomade du *vira-lata* qui habite les rues. Ce principe du *Corps-naufragé* a également été appliqué notamment pour la composition du T.C.6 [Les caravelles] (p.29).

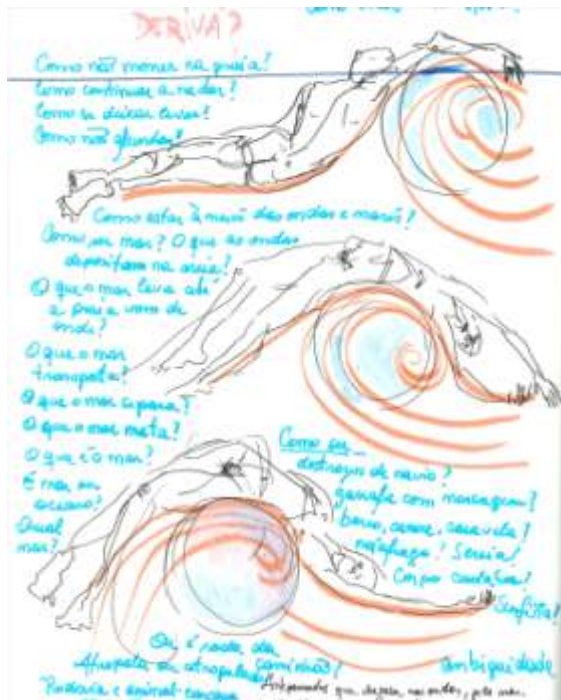


Image 64. Page du carnet de bord A

Cette corporéité *vira-lata* est entièrement issue des études pratiques avec le baril. Outre ses *microdramaturgies* déjà évoquées (pp.141-143), il y a aussi d'autres qui sont spécifiquement liées à sa matérialité. Au cours des études pratiques sur son *affordance*, je me suis particulièrement intéressé à la relation fluide et ludique qui se créait lorsque je faisais rouler mon corps sur le baril (image 63). Cette interaction évoque des sensations proches de celle de la « plongée ». En regardant les captures vidéo de ces études, la couleur bleue du baril a attiré mon attention. Non seulement l'action

de « plonger » appartenait à l'univers aquatique, mais le baril lui-même semblait évoquer l'image d'une vague bleue roulant dans le studio. J'ai ensuite procédé de la même manière que dans les *Stratégies pour bouger et revenir à soi* (p.93). Cet exercice a attiré mon attention sur l'océan Atlantique, qui non seulement baigne la côte brésilienne, mais qui a également été la route des caravelles de Christophe Colomb et, plus tard, de Pedro Álvares Cabral. L'Atlantique était aussi la route des navires négriers, qui enlevaient des corps libres en Afrique pour les débarquer comme esclaves aux Amériques. Par l'Atlantique, les bateaux remplis d'immigrants européens sont venus plus tard « blanchir²⁶⁹ » le Brésil²⁷⁰. Marcia Tiburi (2021) a apporté une analyse précise sur le *Corps-naufragé* :

²⁶⁹ HOFBAUER, Andreas. « O conceito de 'raça' e o ideário do 'branqueamento' no século XIX – Bases ideológicas do racismo brasileiro », *Revista Teoria e Pesquisa*, 1:42, 2003, p. 91.

Il s'agit d'un habitant typique de la marge. Entre le continent européen, les Amériques et l'Afrique, il y a un océan qui nous sert de métaphore. Le *non-Indien* vit à la dérive, sans jamais trouver de port. Lorsqu'il est sur son sol, il vit comme s'il s'agissait de la terre de personne, et non d'un territoire d'appartenance. Il n'a pas la possibilité de retrouver un passé commun avec les peuples capables de reconnaître son ancestralité²⁷¹.
[Notre traduction]

Le terme « dérive », employé par la philosophe brésilienne, caractérisait non seulement mon analyse conceptuelle de la pratique avec le baril, mais aussi la sensation kinesthésique. A la lumière de cet extrait, on se rend compte que le *Corps-naufragé* est précisément ce corps coincé dans la « non-appartenance », dans laquelle l'océan Atlantique joue un rôle symbolique incontournable. Ce qu'elle appelle les « non-Indiens » sont les Brésiliens qui, bien que descendants des peuples originaires, ont été complètement déconnectés de cette ancestralité en raison du *circuit de l'humiliation* colonial. Cette idée était déjà évoquée dans le carnet de bord, comme réflexion issue de la pratique avec le baril. Dans la page qui fait référence à l'image 63 (p.175), on peut donc lire ce qui suit : « Corps mer ? dérive ? [...] Des ancêtres qui arrivent par les vagues, par l'Atlantique. Ils viennent d'Afrique, d'Europe. Et ceux qui étaient déjà là ? Percutés, noyés par le même raz-de-marée ». *Ceux qui étaient déjà là* sont précisément les peuples autochtones, dont je suis aussi l'héritier. A cette « non-appartenance » est associée l'idée de *dérive* des corps colonisés, perdus dans le hiatus colonial que représente l'océan Atlantique, sans nulle part où aller et nulle part où revenir, des étrangers dans leur propre territoire.

Dans les ressources dramaturgiques (*Tableau 10*) du *Corps-naufragé*, cette dérive était décrite comme une condition entre la vie et la mort, comme un corps abandonné à son propre sort, à la merci des vagues. Dans une tentative de révéler la puissance implicite dans la vulnérabilité du *Corps-naufragé*, une sorte de persistance « fantasmagorique » a été étudiée. Dans cette perspective, les corps colonisés noyés dans l'Atlantique ont été pris en compte. L'Atlantique est le tombeau de ces morts. Néanmoins, malgré toute la violence et les tentatives d'anéantissement de ces corps non-européens, leur souvenir persiste, transformé en quelque chose de bien plus difficile à tuer. Le *Corps-naufragé* est un corps

²⁷⁰ L'esclavage au Brésil a duré environ 350 ans. Au début du XXe siècle, les idéaux « civilisés européens » des élites brésiliennes a entraîné un processus de « blanchiment [branqueamento] ». À l'inverse des théories raciales classiques, il visait précisément rendre la population brésilienne moins noire par l'incitation au métissage avec les immigrants blancs européens. Cela a généré des marques profondes sur l'identité brésilienne, en particulier le refus de reconnaître ses origines noires et indigènes.

²⁷¹ TIBURI, Marcia. Op. cit., p. 29

Citation originale en portugais: « Trata-se de um típico habitante da margem. Entre o continente europeu, as Américas e a África, há um oceano que nos serve de metáfora. O não-indio vive à deriva, sem jamais encontrar um porto. Quando está no seu chão, ele o vive como se fosse terra de ninguém, e não um território de pertencimento. Falta-lhe a chance de encontrar um passado comum com os povos capazes de reconhecer sua ancestralidade. »

qui survit en dépit de tout. Il s'agit d'une présence surnaturelle qui hante le colonialisme, comme une mémoire inapaisable qui ne peut plus être effacée. Bien que les navigateurs européens aient assassiné 80 % des peuples indigènes de la région d'Amérique latine, le souvenir de *Iara* – la sirène de la mythologie indigène qui habite les rivières et les chutes d'eau du Brésil –, persiste comme une hantise sur le colonialisme. Sur les 4,8 millions d'Africains transportés comme esclaves au Brésil, 670 000 sont morts avant même d'atteindre la terre ferme²⁷², mais *Iemanjá*²⁷³ a survécu. Chaque 2 février au Brésil, on fait des offrandes à la sirène noire, reine de l'Atlantique. Toujours dans cette logique de la mort et de la résurrection, la figure coloniale de Jésus-Christ est également une référence ambiguë du *Corps-naufragé*. Dans les images sacrées de la *Pietà*, Jésus est souvent représenté d'une manière qui évoque les postures corporelles du T.C.6. Les deux postures corporelles, celle du Jésus-Christ de la *Pietà* européenne et celle des sirènes indigènes et noires, ont servi d'inspiration pour les postures corporelles que le danseur assume dans l'interaction avec le baril.

Cette qualité « fantasmagorique » et ambiguë a été un fil conducteur pour la composition chorégraphique de T.C. 6 (image 64, p.178), où l'on a cherché un déploiement presque hypnotique, dans lequel l'action se déroule de manière cyclique autour de l'interaction avec le baril. Dans cette perspective, l'ambiguïté a également été exploré en tant que déclencheur du mouvement. Le corps du performeur oscille entre le plongeon fluide et léger sur le baril et l'atterrissage brutal et lourd sur le sol, transformant en expérience corporelle les aspects du paradoxe de la mort et de la vie que l'Atlantique matérialise. Le baril, dans cette perspective chorégraphique, devient à la fois la caravelle du colonisateur et une offrande à *Iemanjá*. L'interprète est à la fois la sirène qui chante et qui tue. Le baril est aussi la roue d'un camion, qui écrase les *vira-latas* sur les autoroutes, tandis que l'interprète devient la carcasse écrasée encore et encore et encore.

²⁷² ROSSI, Amanda. « Navios portugueses e brasileiros fizeram mais de 9 mil viagens com africanos escravizados » [Les navires portugais et brésiliens ont fait plus de 9 000 voyages avec des Africains réduits en esclavage], BBC News Brasil, 7 août 2018. [En ligne] Disponible sur: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-45092235> (consulté le 11 mars 2021)

²⁷³ Au Brésil, cette tradition rend hommage à l'orixá *Iemanjá*, l'équivalent d'une déesse des mers des religions africaines, le *Candomblé* et sa variante syncrétique brésilienne, l'*Umbanda*. Ces offrandes, contenant par exemple des fleurs, des miroirs et des bougies, sont souvent jetées à la mer à bord de la miniature d'un petit bateau en bois. Au Brésil, il existe de nombreuses autres pratiques et traditions issues de la mythologie africaine. De nombreux Brésiliens reproduisent ces habitudes culturelles sans même connaître leur origine noire.



Image 65. *Bâtard sauvage*, T.C.6 [Les caravelles]. 2021. ©Ramon Lima



Image 66. *Bâtard sauvage*, T.C.6 [Les caravelles]. 2021. ©Ramon Lima

La notion de *dérive* se matérialise aussi dans le mouvement de l'objet lui-même. Dans le T.C.6, le baril gagne en protagonisme, comme s'il s'agissait d'une logique de duo. Pour ce faire, le danseur reste immobile quelques fois, de manière que l'attention du public se porte sur le baril qui roule par inertie. Le contraste finit par apporter une sorte de *présence* à l'objet, qui active des couches sensibles de la relation interprète-objet jusqu'alors inexplorées dans la chorégraphie. Le T.C.6 progresse en intensifiant le rythme et la violence. L'attitude performative du danseur met une fois de plus en évidence la précarité du corps,

qui s'écrase souvent contre le sol comme une vague s'écrase contre un rocher. L'intention est avant tout de souligner la matérialité et vulnérabilité physique. La structure chorégraphique est divisée en quatre parties principales. La première concerne ce protagonisme du baril. Cette partie tente de mettre en évidence aussi l'impuissance du danseur face au *baril-caravelle*. La deuxième se déploie à partir d'une dynamique plus intense de « plongées ». Cette partie est inspirée aussi des baleines qui sautent dans l'océan, les « plongées » sont ponctuées donc de gestes plus légers, comme si le danseur cherchait à « décoller » ou « voler ». La troisième partie intensifie la violence des atterrissages du danseur, qui se heurte précairement au sol. La dernière partie transmute le *baril-caravelle* en *baril-noyé* (image 65). Le danseur porte le baril dans ses bras, traversant la scène comme s'il s'agissait d'un cadavre. C'est une marche funèbre pour les *Corps-naufragés*.

Dans le T.C.7 [L'os] (p.30), il y a une progression entre le *Corps-naufragé* et le *Corps-déraciné*, car tous deux sont liés à cette notion de « non-appartenance ». Dans le T.C.7, cette transition se fait à partir de la gestualité canine, dans laquelle l'interprète s'approche lentement de la branche positionnée à l'avant-scène, comme s'il voulait voler un os à un autre animal. Il s'approche prudemment, comme s'il était prêt à fuir à tout moment, si quelqu'un du public faisait un mouvement brusque. Cependant, le désir de l'« os », représenté par la branche, est suffisant pour qu'il prenne le risque. Dans la dimension symbolique de la séquence, en « disputant l'os », le performeur « dispute son passé », son ancestralité volée par les processus coloniaux.

6. *Chien à vendre* [T.C.8] : Corps-à-vendre

Le *Corps-à-vendre*, qui soutient le T.C.8 [Chien à vendre] (p.31), désigne le corps colonisé dont la valeur est définie en fonction des paramètres d'évaluation du colonisateur, l'Homme-européen-blanc-cisgenre-hétérosexuel. Dans la perspective suprématiste nazie, par exemple, la question de « différence » de l'ethnie ou de la sexualité était fondamentale, au point de refuser à certains corps racisés ou *queer* le droit à la vie. La phrénologie²⁷⁴ et l'anthropométrie²⁷⁵, qui ont inspiré aussi la conception chorégraphique du *Corps-à-vendre*, ont été utilisées par les nazis pour justifier le racisme qui sous-tendait leur système. Au Brésil, les théories eugénistes ont également été largement appliquées au début du XX^e siècle, où le « blanchiment » de la population brésilienne s'est fait grâce à l'encouragement et à la facilitation de l'immigration européenne. Dans ce mécanisme, on voit la tentative symbolique du corps colonisé de *se vendre* comme un « chien de race » même si génétiquement il ne cesse d'être un « *vira-lata* ». Très souvent, lorsqu'un bâtard ressemble davantage à un chien de race, par exemple, il est plus apprécié, étant moins vulnérable à l'abandon et à la violence. Il est important d'évoquer à quel point les animaux à pedigree sont des cibles de fétichisme. Cela témoigne d'une valorisation génétique qui peut être effectivement monétisée²⁷⁶. Dans les concours de chiens, les gagnants sont ceux qui correspondent le mieux aux standards anatomiques et comportementaux de leur race.

Le *Corps-à-vendre* renvoie donc à cette réification des corps colonisés. Marcia Tiburi (2021) identifie cela comme l'axe du schéma capitaliste qui sous-tendait les pratiques colonialistes de Christophe Colomb, évoquant à nouveau le néolibéralisme qui en découle (André Lepecki, 2016). Le cas de l'esclavage est une triste illustration de ce paradigme, où le corps noir est « [...] privé de sa liberté, mesuré et pesé, évalué comme une marchandise²⁷⁷ ». Cette notion du corps comme marchandise est au cœur du *Corps-à-vendre*.

²⁷⁴ La phrénologie est une théorie, popularisée au début du XIXe siècle, qui associe la forme et la mesure du crâne à des traits de personnalité. Cette pseudo-science a été utilisée comme un outil raciste par les nazis.

²⁷⁵ L'anthropométrie a été utilisée tout au long de l'histoire depuis l'Antiquité à des fins diverses, telles que la compréhension des variations physiques entre les êtres humains en fonction des ethnies et des modèles psychologiques. L'utilisation la plus infâme de l'anthropométrie a été faite par le nazisme, qui recommandait la classification des Aryens et des non-Aryens en fonction des mesures du crâne et d'autres caractéristiques physiques, et délivrait des certificats craniométriques exigés par la loi. (FREITAS JUNIOR, Ismael F. Padronização de medidas antropométricas e avaliação da composição corporal, São Paulo: CREF4/SP, 2018, p. 14 et 22)

²⁷⁶ MOORE, Malcom. «1 million for world's most expensive dog», *The telegraph*, 15 mars 2011. [En ligne] Disponible sur: <https://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/asia/china/8383084/1-million-for-worlds-most-expensive-dog.html> (consulté le 13 août 2021)

²⁷⁷ TIBURI, Marcia. *Op. cit.*, p. 32

Citation originale en portugais: « [...] roubado de sua liberdade, medido e pesado, avaliado como mercadoria [...] »



Image 67. Détail du carnet de bord A

Dans sa protoversion, cette corporéité *vira-lata* était appelée de manière ironique le « corps exemplaire » (image 66). Il est exemplaire dans la mesure où il représente un modèle européen pour le corps colonisé. Il s'agit d'un modèle inaccessible qui place le corps dissident dans une relation permanente de manque, d'insuffisance. Dans cette insuffisance se trouve sa plus grande vulnérabilité, car peu importe ses

efforts, il ne vaudra jamais rien aux yeux du colonisateur. Sa puissance, cependant, ne réside pas dans le fait qu'il réussit à se faire passer pour un « chien de race », mais dans le fait qu'il ose s'affirmer *vira-lata*. Le *Corps-à-vendre* exhibe ses défauts comme des trophées. Dans ce paradoxe, il active son ambiguïté, mélange de séduction et de défi, parce qu'il n'a pas besoin d'approbation.

Ce *corps exemplaire* est décrit dans le carnet de bord comme neutre, civilisé, beau et équilibré, « [...] il est symétrique, rectiligne, prévisible, agréable et discret, il est digne et propre, il est bien entretenu ». Ces caractéristiques ont servi de base au traitement gestuel du T.C.8. Le T.C.8 se caractérise donc par une succession de postures qui se déploient en s'inspirant des expositions canines (*Dog Shows*), où les chiens sont mesurés et évalués par un jury spécialisé. Dans le T.C.8, le jury est le public, qui évalue la « valeur » du corps exposé sur scène. Cependant, en même temps que le *Corps-à-vendre* se place volontairement comme un objet, sous le jugement du jury, il s'affirme aussi comme un *vira-lata*. La branche qu'il porte entre ses dents est un symbole de ce paradoxe. L'objet renforce l'image de soumission du *vira-lata* – du chien qui cherche sans cesse la branche lancée par son maître –. Cependant, la branche, en représentant l'« os », est aussi une revendication de son ancestralité perdue. En la portant entre ses dents, le danseur refuse d'assumer les « fausses identités ». Il refuse de *se vendre* comme un corps européen. La « séduction » utilisée comme motivation par l'interprète déclenche à nouveau l'attitude performative décoloniale et métalinguistique. La précarité présentée par le performeur prend la forme de défis au jugement du regard du public sur son corps.

Pour procéder ainsi, en plus de la branche – ou l'« os » – qu'il porte entre ses dents, l'interprète applique son tempérament « civilisé » pour effectuer une série d'actions qui démontrent l'origine grotesque de son corps. Il exécute un enchaînement de postures mi-canine mi-humaines, qui sont chorégraphiées dans l'ordre suivant : assis, couché sur le côté, couché sur le dos, couché sur le ventre, à plat ventre avec les jambes étendues, à quatre pattes, posture de chien qui pisse, posture de chasse, posture de chien qui défèque, et debout sur deux pattes (image 69, pp.184-185). L'éventail des gestes canins est ambigu. Certaines sont exécutées dans le but de faire preuve d'une grande dignité, comme la posture « assise ». D'autres gestes sont présentés comme des démonstrations de soumission, comme « couché sur le dos ». La position de « chasse » est conçue comme une fragile démonstration de maîtrise, tandis que les postures « chier » et « pisser » ajoutent une couche scatologique pour souligner l'origine *vira-lata* de tel exposition. D'autres ont l'intention de se présenter de manière charmante et sensuelle (assez comiques parfois), comme le « couchage latéral », qui s'inspire encore une fois des poses des sirènes, mais aussi des muses de la peinture (voir l'exemple de l'image 67).



Image 68. En haut : INGRES, Jean-Auguste Dominique. *La Grande Odalisque*, huile sur toile, 91x 162cm, 1814. Musée du Louvre, Paris. En bas : *Bâtard sauvage*, T.C.8 [Chien à vendre]. 2021. ©Ramon Lima

En irriguant la séquence chorégraphique d'un répertoire imaginaire lié aux sirènes et aux muses, l'interprète évoque également une corporéité *queer*. Dans les standards de masculinité latinobréiliens, la façon dont la séduction est incorporée par l'interprète évoque une corporéité associée aux stéréotypes féminins, des mouvements plus circulaires et délicats. La superposition de cette gestualité « féminine » problématise discrètement les attentes à l'égard d'un modèle de masculinité. Ces attentes sont mises en scène comme une des formes d'objectivation de ce *Corps-à-vendre*. Au cours de la séquence, ces corporéités androgynes s'intensifient jusqu'à ce que le performeur se lève.

Le répertoire des images mentales de ce moment passe de l'exposition canine aux compétitions de physioculturisme. Cependant, l'interprète remplace les poses classiques des athlètes musclés par des poses féminines emblématiques, inspirées par des photos de Marlyn Monroe et Carmen Miranda²⁷⁸. Ces poses sont marquées par des asymétries et des diagonales du corps, ainsi que des formes angulaires réalisées avec les bras, les poignets et



Image 69. *Bâtard sauvage*, T.C.8 [Chien à vendre]. 2021.
©Ramon Lima

les mains. Carmen Miranda, par exemple, dans nombre de ses photographies, prend des poses dans lesquelles les bras sont particulièrement caractéristiques, dessinant des formes qui sont complétées par la configuration des mains et des doigts (image 68). Pour construire ces diagonales, le danseur place le poids du corps sur un seul des pieds, générant un effet de chaîne dans lequel le genou opposé se plie de manière

détendue, générant une diagonale dans la hanche, puis les épaules et enfin la tête. Une légère torsion du torse est ajoutée pour souligner la forme. Le performeur alterne les poids afin de faire des variations de ces poses. Par conséquent, à partir de cette séquence, le corps *queer* s'insère plus directement comme une corporéité *vira-lata*.

²⁷⁸ Carmen Miranda (1909 - 1955) était une chanteuse, danseuse et actrice luso-brésilienne. Sa carrière artistique s'est déroulée au Brésil et aux États-Unis entre les années 1930 et 1950. Elle a travaillé à la radio, au théâtre, au cinéma et à la télévision. Elle a été considérée par le magazine Rolling Stone comme la 15e plus grande voix de la musique brésilienne, étant une icône internationale et un symbole du Brésil à l'étranger.



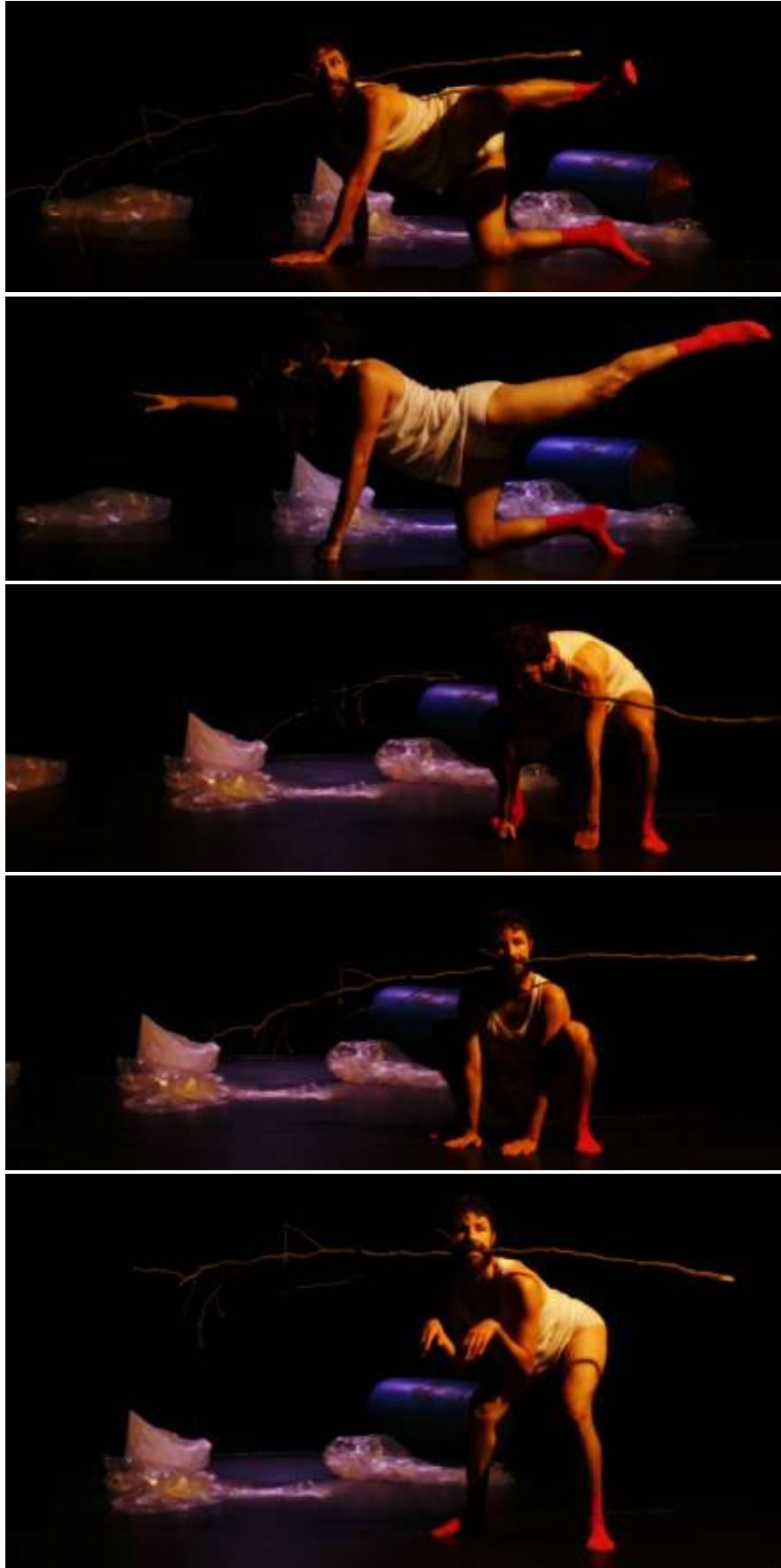


Image 70. *Bâtard sauvage*, T.C.8 [Chien à vendre]. 2021. ©Ramon Lima

7. *Le déracinement [T.C.9] et Chien renifleur [T.C.10] : Corps-déraciné*

Le *Corps-déraciné*, épistémologiquement lié au *Corps-naufragé*, soutient la composition chorégraphique de T.C.9 [Le déracinement] (p.32) et T.C.10 [Chien renifleur] (p.33). Alors que le *Corps-naufragé* traite de la « non-appartenance » du corps colonisé en prenant l'océan Atlantique comme filtre de l'analyse, le *Corps-déraciné* aborde plus spécifiquement ce que la chercheuse Silvia Cusicanqui (2010) appelle le « démembrement » [*descuartizamiento*]. Le terme découle d'une analyse de l'exécution de Tupaq Katari, un leader indigène de la région péruvienne qui a été exécuté pour s'être rebellé contre la domination espagnole en 1781. Dans son analyse des peintures documentant cette exécution, Silvia Cusicanqui affirme que « [...] la scène dépeint la solitude du corps indigène - séparé de ses bases communautaires et attaché à quatre chevaux - au milieu des bourreaux qui l'entourent²⁷⁹ ». Le *Corps-déraciné* met donc en scène cette solitude du corps colonisé, séparé de ses bases ancestrales, symboliquement démembré, dépossédé de son propre corps. Le *Corps-déraciné* peut être défini, selon les mots de Marcia Tiburi (2021), comme :

[...] la figure qui émerge du contact entre les envahisseurs et les envahis, l'individu sans lieu, ni indigène, ni africain, ni européen, fils de ce mélange, de mères et de grands-mères autochtones violées par leurs propres pères et grands-pères européens, portant dans son ADN symbolique la marque inextinguible d'une violence originaire²⁸⁰.

Le corps colonisé est donc la branche cassée elle-même. Séparé de ses racines et de son arbre, il est condamné à dépérir et à mourir. Détachée de son arbre d'origine, la branche cesse d'être un pommier, un pêcher, un oranger, et ne devient qu'une « branche », une dénomination généralisée comme « Indien ». Dans cette absence se trouve la vulnérabilité du *Corps-déraciné*, une corporité *vira-lata* sans passé, sans ancestralité, sans histoire. Son *horizon d'humiliation* est défini par la conviction coloniale que son passé doit être oublié. Dans cette perspective, le corps colonisé doit devenir une matérialité de plus en plus opaque, sans mémoire, comme un récipient vide où le colonialisme peut s'installer sans résistance. Par contre, la puissance du *Corps-déraciné* réside précisément dans sa

²⁷⁹ CUSICANQUI, Silvia, *Op. cit.*, p. 11

Citation originale en espagnol: « *La escena plasma la soledad del cuerpo indígena –separado de sus bases comunitarias y atado a cuatro caballos– en medio de los verdugos que lo rodean.* »

²⁸⁰ TIBURI, Marcia. *Op. cit.*, p. 68

Citation originale en portugais: « [...] *aquela figura que emerge do contato entre os invasores e os invadidos, o indivíduo sem lugar, nem indígena, nem africano e nem europeu, filho de uns e outros, de mães e avós autóctones estupradas por seus próprios pais e avós europeus, a carregar em seu DNA simbólico a marca inapagável de uma violência originária.* »

capacité à déterrer ses morts. C'est dans ce pouvoir que réside sa capacité à s'enraciner n'importe où, à faire communauté, à réinventer les traditions, en remplissant les espaces vides avec les besoins du présent. Tout comme le *Corps-naufragé*, il existe dans le *Corps-déraciné* une essence mystique, d'une corporéité qui danse avec les fantômes.

Dans le T.C.9, le *Corps-déraciné* devient une danse-rituel pour déterrer les morts – un rituel de « ré-membrement » peut-être –. Sur le plan chorégraphique, ce rituel se manifeste d'abord dans la tentative de « redevenir un arbre ». Pour cela, une série d'images mentales sont invoquées pour déclencher le mouvement et elles y parviennent de la manière suivante (image 70, p.189) : d'abord le corps est imaginé comme une sorte de graine qui doit être enterrée dans le sol de la scène. Les mouvements qui suivent se concentrent sur l'action des pieds, qui « labourent, creusent et retournent la terre » de ce sol imaginaire. Puis ces pieds « s'enracinent », comme si des lignes invisibles pouvaient être projetées depuis les membres inférieurs, pénétrant la densité du sol imaginaire. Cette action se traduit par une qualité de mouvement plus contrôlée et plus lourde, comme si l'on poussait pour franchir la barrière de la terre invisible. Cet « enracinement » se répercute ensuite sur les membres supérieurs, qui agissent comme des branches jaillissant du tronc du corps. Dans une tentative d'incarner la matérialité de la branche, les bras bougent également de manière contrôlée et lourde, de façon à évoquer la sécheresse et la dureté des branches. Les formes des bras sont également inspirées des poses de Carmen Miranda évoquées à peine. Mais son mouvement est aussi plus tortueux, évoquant la forme des arbres de certaines des régions les plus arides du Brésil. Les expériences de mouvement faites avec la branche dans le Protocole d'action 7.1 (*Pour bouger de soi: Danser l'objet-trouvé, Tableau 7*, p.96) sont entièrement reprises, alors, comme principes de composition dans l'improvisation. Après avoir accompli ce cycle de l'arbre, la branche qui était encore entre les dents est enfin libérée. Elle est ensuite soigneusement déposée sur l'épaule droite. Dans cette action se trouve l'intention rituelle du *Corps-déraciné* de danser avec ses morts, avec ses ancêtres. Pendant le temps d'une lente rotation autour de son propre axe, on danse en s'inspirant de l'image d'un arbre dans le vent, avec des mouvements plus légers et circulaires.

La rotation est ensuite interrompue par un cambré, dans lequel la branche est en équilibre précaire uniquement sur la poitrine de l'interprète. Dans la composition de cette partition se trouve l'image mentale d'un arbre qui tombe. Le cambré qui moule inconfortablement le corps évoque l'arbre qui reçoit le coup de hache. Paralysée dans ce

cambré, la respiration haletante revient, faisant osciller la branche appuyée sur la poitrine et rendant son équilibre encore plus précaire. Cet imaginaire de l'arbre abattu à la hache ou à la tronçonneuse continue d'irriguer les étapes suivantes de la séquence chorégraphique. De petits tremblements, comme des spasmes subtils et rapides, sont effectués par les membres du corps, dans l'intention d'affaiblir encore plus l'équilibre déjà précaire et inconfortable de la branche sur la poitrine. Ces tremblements évoquent non seulement pour l'interprète les coups de hache et la coupe d'une tronçonneuse, mais rappellent également les gestes canins, notamment le tremblement de la jambe. Les spasmes continuent, alternant entre les bras et les jambes jusqu'à ce que la branche touche enfin le sol. Ce point marque la fin de l'improvisation structurée. La branche est alors d'abord portée à l'arrière de la scène, où elle est rangée à l'intérieur du baril, comme si l'humiliation coloniale était le sol infertile sur lequel poussent les branches sèches. Le baril devient ce pot de fleurs infertile.

Le T.C.10 [Chien renifleur] marque la transition entre le *Corps-déraciné* et le *Corps jetable*. Le performeur se met à renifler, évoquant directement la corporéité canine, jusqu'à se mettre à quatre pattes, le nez collé au sol, comme s'il poursuivait une piste invisible d'odeurs. Il agit comme un chien renifleur. La piste invisible de l'odeur l'emmène au public et le performeur renifle les sacs, les affaires personnelles et les chaussures des spectateurs à la recherche de la cible encore inconnue. Symboliquement, cette section de la chorégraphie évoque toujours le *Corps-déraciné* qui a été complètement séparé de son ancestralité. Il est le corps colonisé qui cherche toujours, qui renifle des « identités » pour lui-même. Dans cette interaction avec le public se trouve la volonté de mettre en évidence l'implication politique du spectateur. En franchissant la frontière entre la scène et le public, T.C.10 refuse au public le rôle de simple observateur, lui rappelant une fois de plus que l'expérience se déroule en temps réel, dans un espace partagé où chacun est exposé aux autres. Ce rappel entend rappeler au spectateur de se positionner de manière critique par rapport à ce qu'il voit, en considérant potentiellement son propre corps comme un territoire d'ambiguïtés, comme un champ de bataille. Dans cette séquence, le performeur se place également dans une attitude performative ambiguë, envahissant l'espace intime du spectateur, et en même temps symboliquement inférieure en se mettant à quatre pattes et en approchant son nez de ses chaussures ou même de ses fesses, comme le ferait un chien avec un autre.



Image 71. *Bâtard sauvage*, T.C.9 [Le déracinement]. 2021. ©Ramon Lima

8. *Le hot-dog [T.C.11] et Le bâtard sacrifié [T.C.12] : Corps-jetable*

Le *Corps-jetable* est la base de T.C.11 [Le hot-dog] (p.34) et T.C.12 [Le bâtard sacrifié] (p.35). Il se rattache au *Corps-à-vendre* en se constituant comme un *corps-concept* de réification néocoloniale. Le *Corps-jetable* renvoie plus précisément à la banalité de la mort du corps colonisé, dévoré dans le système néolibéral comme du *fast-food*, ce qui est évoqué dans l'audio en anglais qui accompagne la chorégraphie.



Image 72. Détail du carnet de bord A

C'est précisément dans cette métaphore du corps dévoré que reposait la protoversion de cette corporéité *vira-lata* dans le carnet de bord (image 71). En le définissant comme un *corps mâché* dans cette protoversion, on voit que l'image de la mastication ne veut pas seulement réfléchir la mort, mais aussi l'exploitation et la violence qui précèdent l'effacement du corps colonisé. Il est transmuté en *fast-food*, « [...] un corps qui sert de combustible pour les fourneaux, pour les gros ventres du Nord. [...] Un corps qui ne sert qu'à mourir. Fragile, vulnérable, faible, mince [...] qui apaise à peine la faim²⁸¹ ».

Plusieurs historiens, y compris Marcia Tiburi (2021), critiquent la célébration de la « découverte des Amériques » et expliquent que le récit eurocentrique qui promeut cette célébration tente d'effacer le génocide des peuples originaires de la région des dites Amériques (ou *Abya Yala*²⁸²). Le colonialisme a remplacé « génocide » par « découverte », et « deuil » par « commémoration ». Dans ce mécanisme observé par Marcia Tiburi, on voit fonctionner la *hiérarchie du deuil*, évoquée par Judith Butler (2004). Celle-ci constitue le colonialisme et est systématiquement renforcée par le néolibéralisme et l'impérialisme nord-américain. Dans ce mécanisme, certains corps n'ont pas le *droit au deuil* [*ungrievable life*], c'est-à-dire qu'ils sont une vie qui « [...] ne peut être pleurée parce qu'elle [...] n'a jamais été considérée comme une vie²⁸³ » [Notre traduction]. Selon Judith Butler, le deuil

²⁸¹ Extrait du carnet de bord A.

²⁸² *Abya Yala*, dans la langue du peuple *Kuna*, signifie « Terre mature », « Terre vivante » ou « Terre en fleurs » et est synonyme d'Amérique. Le peuple *Kuna* est originaire du nord de la Colombie. L'expression *Abya Yala* est de plus en plus utilisée par ces peuples et par les théoriciens décoloniaux afin de construire un sentiment d'unité et d'appartenance.

²⁸³ BUTLER, Judith. *Frames of war: when is life grievable?*, New York: Verso, 2009, p. 38

est un processus fondamental pour la constitution de soi, de l'identité²⁸⁴. En refusant à quelqu'un le *droit au deuil*, un processus de déshumanisation est mis en œuvre, car « [...] si une vie n'a pas droit au deuil, ce n'est pas tout à fait une vie ; elle ne peut être considérée comme une vie [...]. C'est déjà le non enterré, sinon le non enterrable²⁸⁵ » [Notre traduction]. Sachant cela, lorsque Marcia Tiburi (2021) affirme que la reconnaissance est l'intensité opposée à la violence coloniale, nous pouvons supposer que les corps sans *droit au deuil* sont aussi les corps colonisés. Le *Corps-jetable* concerne donc ce corps mort en vie, sans *droit au deuil*, *non enterré* et *non enterrable*.

Le corps colonisé qui renoue avec son ancestralité et avec la tragédie coloniale reformule donc son propre traumatisme et vit le deuil qui lui a été refusé. En tant que corporéité *vira-lata*, donc, le *Corps-jetable* refuse toute forme de silence sur ses morts, incarnant la tragédie de ces corps sans *droit au deuil*. Il sort ses morts de l'anonymat imposé par l'humiliation coloniale. Dans cet acte, il quitte la condition de mort-vivant pour s'affirmer pleinement vivant, propriétaire de ses capacités à penser et à sentir. Dans ce changement, il n'est plus du *fast-food* inoffensif. Il dévore son prédateur de l'intérieur.

Sur le plan chorégraphique, ce processus se matérialise dans l'acte de manger le *hot-dog* devant le public dans le T.C.11 et dans l'acte d'être symboliquement mangé dans le T.C.12. L'interprète s'assoit sur le baril et se fourre un *hot-dog* entier dans la bouche, évoquant la glotonnerie colonialiste et le consumérisme néolibéral. L'action performative est accompagnée par le public en temps réel, qui regarde l'ensemble du processus de mastication et d'ingestion du *hot-dog*. Le centre d'intérêt de la scène est alors totalement transféré du *hot-dog* au *ketchup*. L'interprète commence à verser du *ketchup* sur le baril. Il lèche et essaie de mâcher le *baril-hot-dog*, comme si l'ajout de *ketchup* allait le rendre moins dur et plus savoureux. Comme s'il était de plus en plus saisi par la frénésie sensuelle du *ketchup*, l'interprète commence à verser du *ketchup* sur son propre corps, comme s'il était lui-même le *hot-dog*. En même temps, une image grotesque commence à se former, dans laquelle les lignes de *ketchup* sur la peau commencent à ressembler à des blessures qui saignent. Dans la protoversion du *Corps-jetable* (image 71, p.190), on peut lire que son

Citation originale en anglais: « [...] cannot be mourned because it has never lived, that is, it has never counted as a life at all. »

²⁸⁴ BUTLER, Judith (2004), p. 28

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 34

Citation originale en anglais: « The matter is not a simple one, for, if a life is not grievable, it is not quite a life; it does not qualify as a life and is not worth a note. It is already the unburied, if not the unburialable. »

sang est « fait de *ketchup* », réaffirmant l'association avec le *fast-food* nord-américain dans la séquence chorégraphique des T.C.11 et 12.

Sur le carnet de bord, on lit également que le *Corps-jetable*, même « mâché », avait l'habitude de « [...] sourire sans savoir s'il en avait envie [...] et de s'excuser sans savoir pourquoi », comme s'il s'excusait d'exister. Dans cette action de répandre du *ketchup* sur le corps, la qualité de la présence est complètement ancrée dans cette ambiguïté. Malgré les « coupures » de *ketchup-sang* qu'il dessine sur sa peau, le performeur exécute l'action comme s'il ressentait du plaisir. Ainsi, il évoque l'univers tragicomique et ambigu de cette



Image 73. Détail du carnet de bord A

corporéité. On peut également y percevoir les liens de soumission qui unissent le *Corps-jetable* au *Corps-piége* (pp.173-174).

Tous deux ont en commun une autre protoversion, le *corps docile* (image 72), qui incarne précisément cette soumission et mazochisme du corps colonisé et du Complexe de *vira-lata*. Il est décrit sur le carnet de bord comme suit : « [...] souriant alors qu'il est battu [...]. Quand il reçoit un coup de pied, il aime encore plus le propriétaire du pied. Syndrome de Stockholm. Il n'a pas appris à être autre chose qu'un jouet à la merci des humeurs de

son maître. Car il n'est pas maître de soi ». Dans T.C.11 et 12, cette docilité est utilisée de manière ironique, à la fois pour souligner la violence coloniale et pour renforcer l'ambiguïté du corps comme arme et champ de bataille.

L'action de « mordre », qui constitue le répertoire des gestes canins (*Tableau 12*, p. 155) est la partition principale de toute cette séquence chorégraphique. Le geste est d'abord appliqué de manière conventionnelle, pour manger le *hot-dog*. Sur le *baril-hot-dog*, « mordre » devient une consigne pour tout le corps de l'interprète. Après avoir essayé de le manger avec sa bouche, le danseur grimpe sur le baril en exécutant des mouvements issus du désir de « mâcher l'objet » comme si tout son corps était une grande bouche avec des dents. Ce geste de « mastication avec le corps » prend des définitions ambiguës, ressemblant à des mouvements de « copulation », également issus du répertoire des gestes

canins. Enfin, dans T.C.12, « mordre » extrapole le corps et devient une grande bouche qui occupe tout l'espace. C'est désormais le corps de l'interprète qui est « mâché ».

Le corps couvert de *ketchup-sang*, le performeur commence à se distancer du baril. Dans le son qui résonne dans l'espace, on entend une femme manger des cornichons tout en faisant des commentaires en anglais, se délectant de cette gourmandise²⁸⁶. L'interprète réagit physiquement à chaque fois que la femme prend une nouvelle bouchée, comme s'il était le cornichon lui-même. Parmi les déclencheurs de mouvement, outre le son, j'imagine mes côtes comme si elles étaient des dents, afin d'essayer de « mâcher » mes organes internes. Le maintien de l'audio original avec le commentaire en anglais renforce les associations possibles avec l'impérialisme nord-américain. Des commentaires comme « *It's freaking good!* » [« C'est vachement bon ! »] et « *Crunchy!* » [« Croustillant ! »] ajoutent un certain sadisme à la scène. La fin de l'audio est également la fin du T.C.12. La femme conclut, « *Thanks for watching* » [« Merci d'avoir regardé »]. Cette phrase a été conservée comme une référence métalinguistique au regard du public sur ce corps exposé sur scène.

Les T.C. 11 et 12 oscillent entre le tragique et le comique. Dans la superposition de l'imagerie superflue du *fast-food* avec l'imagerie dramatique et sentimentale de l'auto-flagellation, le résultat performatif dialogue avec l'univers esthétique du *kitsch* et du *Camp*. La critique d'art Susan Sontag²⁸⁷ définit l'essence du *Camp* comme « [...] l'amour du non-naturel : de l'artifice et de l'exagération²⁸⁸ » [Notre traduction], ce qui est souvent fait par l'utilisation de l'ironie et de la théâtralité. En utilisant l'artificialité du *ketchup* pour évoquer la souffrance, il y a donc un dialogue avec cette comicité du *Camp*, qui peut être vu comme une frivolité, mauvais goût et une naïveté habituellement attribuées aux corps colonisés également. L'univers esthétique du *Camp*, invoqué par l'utilisation du *ketchup*, relie également l'univers de *Bâtard sauvage* à l'esthétique *queer*. Susan Sontag associe directement le camp à l'imaginaire homosexuelle et à l'androgynie²⁸⁹. *Camp* dialogue ainsi avec d'autres tableaux chorégraphiques de *Bâtard sauvage*, comme le T.C.8 [Corps-à-vendre] et le T.C.13 [La lambada], qui ajoutent intentionnellement des caractéristiques androgynes, superflues et de « mauvais goût » à la chorégraphie.

²⁸⁶ L'audio de cet extrait a été modifié à partir de la vidéo YouTube originale « *Pickle ASMR Eating Sounds/BIG Crunch/Intense* | Spirit Payton », 27 avril 2017. Disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=GUUAu_aiaVw&t=2s [consulté le 22 février 2021]

²⁸⁷ Susan Sontag (1933 - 2004) était une écrivaine, philosophe, critique d'art et militante américaine.

²⁸⁸ SONTAG, Susan. Notes on 'Camp' [Notes sur le 'Camp'], 1964, p. 1. [En ligne] Disponible sur : https://monoskop.org/images/5/59/Sontag_Susan_1964_Notes_on_Camp.pdf [consulté le 4 août 2021]

Citation originale en anglais: « [...] *love of the unnatural: of artifice and exaggeration.* »

²⁸⁹ SONTAG, Susan. *Op. cit.*, p. 4

9. *La lambada [T.C.13] et Le bâtard sauvage [T.C.14] : Corps-sauvage*

Le *Corps-sauvage*, qui a tissé T.C.13 [La lambada] (p.36) et T.C.14 [Le bâtard sauvage] (p.37), est un *corps-concept* qui tente de réfléchir le corps colonisé comme un opposé complet au corps européen « civilisé ». Pour cela, sa composition dramaturgique-chorégraphique s'est divisée en deux moments, le premier traitant d'un bon corps sauvage, exotique et docile, tandis que le second traite d'un mauvais corps sauvage, barbare et païen. Dans ce *Corps-sauvage* se trouve le paradigme colonial de la fétichisation de l'« exotique », qui a amené Christophe Colomb à enlever des indigènes des Amériques pour les exposer en Europe²⁹⁰. Le *Corps-sauvage* entend reproduire cet acte de manière performative, où le corps colonisé est exposé sur scène pour l'amusement du regard colonial.

L'anthropologue François Laplantine (2003) affirme que la réflexion anthropologique est née de ce premier contact avec l'Autre non-européen (Amériques, Afrique et Asie). À partir de cette époque, il affirme que deux idéologies principales et concurrentes concernant cet « Autre » ont émergé : le rejet de l'étrange et la fascination pour l'étrange, qui sous-tendent les notions de *bon* et de *mauvais sauvage*²⁹¹. D'après l'anthropologue, pourtant, quelle que soit la perspective adoptée pour aborder cet « Autre », cette supposée notion d'altérité ne renvoie qu'à l'Européen lui-même, comme un miroir où l'Autre reste non *reconnu*. L'« Autre » n'est qu'un *objet -prétexte* à l'exploitation économique et politique, cible de la conversion religieuse et de l'inspiration esthétique²⁹². Ainsi, le *bon* et le *mauvais sauvage* témoignent de l'ambiguïté du *Corps-sauvage*, dont la plus grande puissance réside également dans sa vulnérabilité. Ce pouvoir consiste précisément à mettre en évidence l'artificialité et l'hypocrisie du regard colonial « civilisé », constitutif des discours hégémoniques dominant-oppresseurs.

François Laplantine (2003) affirme que la diversité représentée par l'« Autre » a toujours été traitée comme une aberration. D'abord par le nom de « barbares » dans l'Antiquité grecque, puis par celui de « naturels ou sauvages » (animalité) à la Renaissance, au XIX^e siècle le terme « primitif » a prédominé, tandis qu'à l'époque contemporaine le terme « sous-développé » s'est popularisé²⁹³. Dans le T.C.12, le *Corps-sauvage* se manifeste dans sa version exotique du *bon sauvage* sous-développé. Si le *mauvais sauvage*

²⁹⁰ TIBURI, Marcia. *Op. cit.*, p. 146

²⁹¹ LAPLANTINE, François. A pré-história da antropologia [La préhistoire de l'anthropologie] in *Aprender antropologia [Apprendre l'anthropologie]*, pp. 25 - 38, São Paulo: Editora Brasiliense, 2003, p. 25

²⁹² *Ibid.*, p. 36

²⁹³ *Ibid.*, p. 27.

se définit par l'absence de qualités civilisées (le *manque*), le *bon sauvage*, selon François Laplantine, se définit par la plénitude. Dans ce cas, la vision coloniale associe les corps indigènes à une sorte de « naïvité originale » qui est décrite comme une qualité découlant du contact des Amérindiens avec la nature²⁹⁴. Dans ce paradoxe du *bon sauvage*, le colonisateur impose aux corps indigènes une existence opaque, simpliste et idyllique. On voit que il y a donc une attribution d'une « fausse identité » (Marcia Tiburi, 2021) et donc une annulation de l'« Autre ». Par conséquent, le romantisme et l'apparente sympathie de la perspective coloniale du *bon sauvage* sont également inscrits dans le *circuit de l'humiliation*.

Dans le T.C.13 [La lambada], le *bon-Corps-sauvage* dialogue avec les stéréotypes exotiques sur le corps brésilien. Parmi ces stéréotypes figurent le caractère joyeux et festif, l'esprit chaleureux et accueillant. Les manifestations contraires à ce stéréotype sont souvent reçues avec déception par les étrangers. Le carnaval est sans aucun doute une caractéristique essentielle du Brésil. Dans cette imagerie du carnaval brésilien, les images de femmes à moitié nues dansant la *samba* sont presque toujours le souvenir le plus immédiat, témoignant d'un regard hypersexualisé sur le corps brésilien. Dans le T.C.13, ces stéréotypes sont incarnés chorégraphiquement au son de la chanson « *Lambada* », sortie en 1989 par le groupe franco-brésilien *Kaoma*.

Le choix le plus évident pour T.C.13 serait peut-être le *samba*, mais l'histoire de la *lambada*, un genre musical apparu dans le nord du Brésil à la fin des années 1970, semble traduire la critique du *bon-Corps-sauvage* d'une manière plus intéressante. Tout d'abord, la *lambada* (tout comme la *samba*) a des origines *métissées*, étant la jonction du *carimbó* (un rythme musical de la région amazonienne brésilienne et aux origines indigènes) avec d'autres rythmes latino-américains. C'est au début des années 1980 que la *lambada* a atteint le sommet de sa popularité, lorsque deux français en visite au Brésil l'ont découverte et ont décidé de l'exporter en Europe et sur d'autres continents. C'est dans ce contexte qu'a été lancé le groupe *Kaoma*, avec le succès « *Lambada* », adapté d'une chanson originale bolivienne. En 1990, le réalisateur Greudon Clarck sort le film *The forbidden dance* [La danse interdite], qui stigmatise définitivement la *lambada* comme une danse excessivement sensuelle. Dans le scénario stéréotypé du film, une jeune femme indigène participe à une compétition de *lambada* aux États-Unis pour sauver les forêts tropicales brésiennes des

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 33

menaces d'une multinationale américaine. L'exploitation commerciale du rythme brésilien a été si intense que la *lambada* a fini par tomber dans l'oubli dans les années 1990, même au Brésil²⁹⁵.

L'histoire de la *lambada* témoigne de ce contexte complexe dans lequel s'opère l'exploitation et la fétichisation du *bon sauvage*. Entre le T.C.12 et le T.C.13, la transition est progressive, de sorte que le corps de la mort, incarné par le *Corps-jetable*, est peu à peu remplacé par le corps festif qui danse la *lambada*. Le performeur se laisse contaminer par le rythme de la *lambada*, remplaçant l'atmosphère lugubre de la scène précédente par une présence plus ludique. Sa corporéité est construite à partir du mélange hétéroclite de pas de base de divers rythmes brésiliens et latins, dont la *lambada*, le *fórró* et l'*axé* brésilien, mais aussi le *zouk* et la *salsa*. Bien que le traitement donné au mouvement reste précaire et spontané, la motivation de l'interprète est de divertir le public. Dans cette entreprise, il assume volontairement le rôle d'un sauvage exotique et docile, à la limite entre l'animal de zoo et le bouffon de cour. Pour cela, l'interprète utilise d'autres stéréotypes, comme le mouvement sinueux des hanches (associé à de nombreuses danses brésiliennes et à l'hypersexualisation du corps) et un costume qui évoque la figure iconique de Carmen Miranda (image 73). Pour ce faire, l'interprète récupère les sacs en plastique qui sont éparpillés sur la scène pour se fabriquer, devant le public, une jupe et un turban.



Image 74. *Bâtard sauvage*, T.C.13 [La *lambada*]. 2021. ©Ramon Lima

²⁹⁵ OLIVEIRA, Rebeca. « Olha quem voltou! Lambada é 'reinventada' por artistas contemporâneos » [Regardez qui est de retour ! La *lambada* est "réinventée" par des artistes contemporains], *Correio Braziliense*, 15 mars 2017. [En ligne] Disponible sur : https://www.correio braziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2017/03/15/interna_diversao_arte,580672/olha-quem-voltou-lambada-e-reinventada-por-artistas-contemporaneos.shtml (consulté le 14 juillet)

Ensuite, après avoir positionné le gyrophare au centre de la scène, l'interprète commence à se déshabiller de la jupe en plastique, en accumulant tous les sacs sur le gyrophare. Ce moment marque la transition vers le *mauvais-Corps-sauvage* dans le T.C.14. Dans les critères utilisés à partir du XIV^e siècle pour juger les peuples indigènes, François Laplantine (2003) met en évidence certaines caractéristiques opposées au corps européen civilisé, qui constituaient l'idée du *mauvais sauvage* : l'inintelligibilité de la langue indigène, le cannibalisme (ou la consommation de viande crue) et le fait de se vêtir de peaux de bêtes (ou la nudité)²⁹⁶. Or, dans les trois aspects mis en évidence, on voit que le *Corps-discours* incarne l'inintelligibilité, le *Corps-jetable* réalise le cannibalisme symbolique de son *hot-dog*, tandis que, dans le T.C.13, les plastiques qui constituent une jupe pour l'interprète remplissent la troisième caractéristique. Dans ce geste *queer* accompli par le performeur, se travestir en vêtements féminins est, d'un point de vue normatif, un acte de sauvagerie, opposé à l'idéal de l'homme européen-blanc-cisgenre-hétéronormatif. À mesure que le T.C. 12 devient le T.C.13, le *Corps-sauvage* incarne progressivement l'idéologie coloniale du *mauvais sauvage* et qu'il résulte de toutes les corporéités *vira-latas* précédentes. François Laplantine (2003) parle encore de la « gamme des absences » qui définit le mauvais sauvage comme « sans religion », « sans morale », « sans lois », et qui serait géolocalisée notamment à partir d'une différenciation hiérarchique entre l'hémisphère nord (civilisé) et l'hémisphère sud (sauvage et indifférencié)²⁹⁷. L'opposition entre l'animalité et l'humanité, la nature et la culture, est omniprésente dans cet imaginaire du *mauvais sauvage*. En ce sens, l'interaction du *mauvais-Corps-sauvage* avec la figuration du *vira-lata* est directement irriguée par l'idée animaliste d'une corporéité mi-humaine mi-canine. Si l'*humiliation* du *mauvais-Corps-sauvage* est défini par la comparaison constante avec le corps européen « civilisé », la réaction décoloniale de cette corporéité *vira-lata* consiste précisément à s'affirmer comme son contraire : *sauvage*. Ce principe active les caractéristiques animales et monstrueuses de cette corporéité dans *Bâtard sauvage*.

Sur le plan chorégraphique, cela peut se manifester par la précarité formelle de quelques gestes et partitions, qui peut provoquer à plusieurs moments la méfiance du spectateur quant à la « valeur » de l'interprète. Dans ce dispositif se trouve l'attitude performative et métalinguistique, qui interroge dans la scène et depuis la scène une

²⁹⁶ LAPLANTINE, François. *Op. cit.*, p. 28

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 30

pratique chorégraphique décoloniale. En ce sens, le *mauvais-Corps-sauvage* est une manifestation intense de la démarche de l'*Anticorps* et incarne un certain *devenir-monstre*. Sa protoversion (image 74) était appelé précisément *corps-vira-lata*, une corporéité qui assume « [...] le pouvoir de sa monstruosité ».



Image 75. Pages du carnet de bord A

Concernant l'articulation du *mauvais-Corps-sauvage* avec le *vira-lata*, il essaye de le transformer en monstre mythologique qui incarne le corps décolonisé. Dans la constellation des références qui irriguent les études de ce *corps-concept* se trouve un livre que j'ai lu dans mon enfance, intitulé *The call of the wild* [L'appel de la forêt] (1903), de Jack London. Le livre raconte l'histoire d'un bâtard qui, enlevé du confort de sa maison, est humilié, abusé et transformé en chien de traîneau. Vers la fin de l'histoire, il commence à avoir des « souvenirs ancestraux » où il voit un ancêtre canin sauvage réuni avec un « homme poilu » primitif près d'un feu de camp. Après se sentir complètement perdu entre le monde des humains et celui des loups, il devient le chef d'une meute en Alaska. Sa férocité font de lui une sorte de légende parmi les *Yeehats* amérindiens. Une fois par an, il est possible d'entendre le chant du *Ghost Dog* [Chien Fantôme] : « Sa gorge sonore donne le ton au chant de la meute, à ce chant qui date des premiers jours du monde²⁹⁸ ». Ce chant est à la fois une lamentation sur ses morts et une promesse de vengeance.

²⁹⁸ LONDON, Jack. *L'appel de la forêt* [Traduction de Mme Galard], « Classiques du XX^e siècle », 114, Québec : La bibliothèque électronique du Québec, 2005, p. 158

Même si cette histoire peut être interprétée d'un point de vue extrêmement colonialiste, le parcours du bâtard illustre plusieurs des questions étudiées jusqu'ici et qui culminent dans le *Corps-sauvage*. Il convient de souligner que ce qui motive l'enlèvement du bâtard est la recherche d'or. Dans ce même paradigme, nous pouvons lire l'enlèvement et l'asservissement des corps noirs africains et la quête coloniale de Christophe Colomb (Silvia Cusicanqui, 2010 ; Marcia Tiburi, 2021). Les souvenirs ancestraux évoqués et le sentiment de non-appartenance vécu par le personnage évoquent également l'expérience incarnée des corps colonisés et leur tentative de se reconnecter comme une voie décoloniale. La légende du *Chien Fantôme* semble illustrer de manière intéressante cette invention mythologique sur la figuration du *vira-lata* qui culmine dans le *mauvais-Corps-sauvage*. On peut dire alors que la danse du *Corps-sauvage* est aussi une danse de la meute, une danse de lamentation et de vengeance. C'est la danse née du refus des paramètres coloniaux civilisés, un rituel d'auto-décolonisation.

La structure d'improvisation de la séquence chorégraphique de T.C.14 est la moins rigide dans *Bâtard sauvage*. La fabrication de cette danse-rituel du T.C.14 commence peu après que l'interprète ait empilé les sacs en plastique sur le gyrophare. La lumière générale de la scène devient peu à peu moins intense, faisant ressortir la lumière orange du gyrophare à mesure que l'obscurité augmente. Le mélange de la lumière orange avec les sacs en plastique crée l'image d'un « feu de camp » sur la scène. Dès lors, la chorégraphie du T.C.14 se déroule principalement dans le parcours circulaire du corps autour du *gyrophare-feu* (image 75).

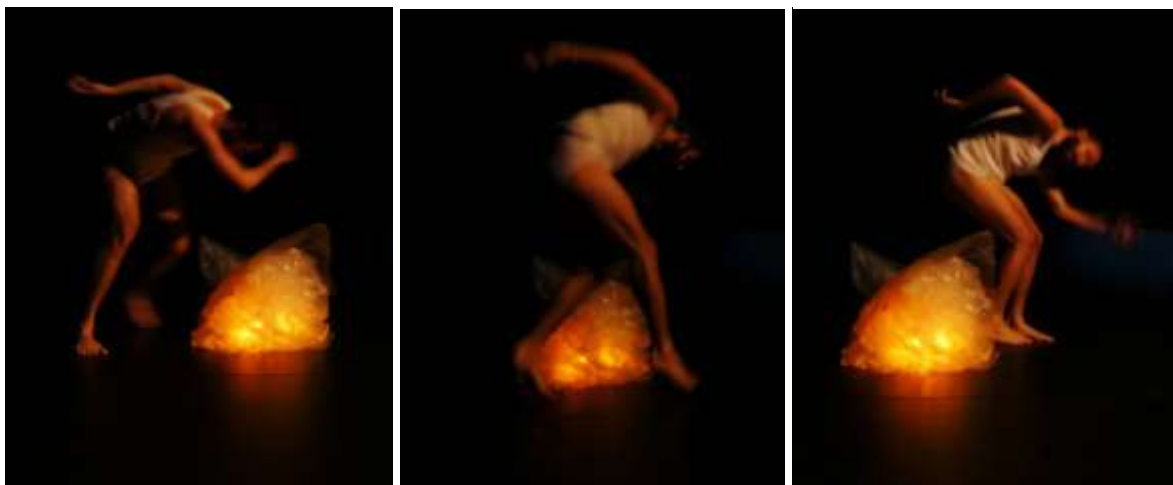


Image 76. *Bâtard sauvage*, T.C.14 [Le bâtard sauvage]. 2021. ©Ramon Lima

Dans le carnet de bord, le *Corps-sauvage* est déjà décrit comme un *corps-concept* lié à l'improvisation et à la performance. Il est un corps « [...] d'incohérence, d'inconstance. Il est impermanent, soudain et fugace. Un corps de sauvagerie, de spontanéité et de rage²⁹⁹ ». L'intention chorégraphique du T.C.14 est de générer pour le performeur une expérience dans laquelle il tente, par le corps et le mouvement, d'identifier et de débarrasser son corps des discours normatifs pendant le temps de la séquence. Chaque performance présente un nouveau rituel, où le corps est à la fois une arme et un champ de bataille. Dans cette insistance sur le mouvement comme liberté, on retrouve la notion cinétique de la politique d'André Lepecki (2013, p. 26). Le *Corps-sauvage* insiste donc sur le risque de la non-conformité. Pour l'interprète, le risque performatif est de réaliser ce rituel devant le public. Dans ce risque réside l'alliage de sa vulnérabilité et de son exposition devant le regard de cet « Autre » qui est le spectateur. Il tente donc de transformer « [...] sa vulnérabilité en sa force. Sa monstruosité, en son arme, sa bannière³⁰⁰ ». Cette pratique génère souvent une corporéité traversée par des asymétries, des spasmes et des éclats de mouvement. Les expressions faciales sont souvent tendues et tordues. Le mouvement circulaire autour du *gyrophare-feu* est le centre de la danse-rituel, dont le but ultime est d'exorciser le *corps-fantôme*.

Lorsque la lumière de la scène s'est complètement éteinte, seule la lumière émise par le *gyrophare-feu* reste sur la scène (image 76). Le *mauvais-Corps-sauvage* poursuit son rituel pendant un certain temps avant de s'arrêter complètement devant le « feu de camp ».



Image 77. *Bâtard sauvage*, T.C.14 [**Le bâtard sauvage**]. 2021. ©Ramon Lima

²⁹⁹ Extrait de texte dans le carnet de bord A.

³⁰⁰ Idem.

10. La violence de la rencontre [T.C.15]



Image 78. *Bâtard sauvage*, T.C.15 [La violence de la rencontre]. 2021. ©Yajuan Yin

Le T.C.15 [La violence de la rencontre] (p.38) se déroule autour de l'image du *gyrophare-feu*, évoquant notamment le feu de camp du « souvenir ancestrale » du *Chien Fantôme* dans *The call of the wild* (1903). Dans la composition chorégraphique de *Bâtard sauvage*, le feu fait référence aussi à la violence imposée aux peuples indigènes par la rencontre avec le colonisateur européen. Dans cette rencontre, le corps est envahi, colonisé et exploité. C'est dans cette rencontre qu'est née la vulnérabilité inaugurale du corps colonisé. En même temps, évoquant la thèse de Judith Butler (2004), la rencontre avec l'Autre est toujours une exposition au risque de violence. « Nous sommes des corps socialement constitués, attachés aux autres, risquant de perdre ces attachements, exposés aux autres, risquant la violence en vertu de cette exposition³⁰¹ » [Notre traduction]. En plaçant cette réflexion

dans les souvenirs ancestraux du *Chien Fantôme*, le feu de camp devient ce lieu primitif de rencontre et d'exposition à l'Autre. En ce sens, le *gyrophare-feu* du T.C.15 évoque la violence de cette rencontre, la vulnérabilité qui nous unit tous.

André Lepecki (2013) affirme que la liberté est un mouvement et que l'engagement constant dans ce mouvement est ce qui pourrait être défini comme la politique. Si la politique est « [...] une action intersubjective, qui, de plus, doit être apprise, répétée, nourrie, et surtout expérimentée, pratiquée et vécue³⁰².», en dansant autour du feu, le

³⁰¹ BUTLER, Judith (2004), p.20

Citation originale en anglais: « *Each of us is constituted politically in part by virtue of the social vulnerability of our bodies-as a site of desire and physical vulnerability, as a site of a publicity at once assertive and exposed. Loss and vulnerability seem to follow from our being socially constituted bodies, attached to others, at risk of losing those attachments, exposed to others, at risk of violence by virtue of that exposure* ».

³⁰² LEPECKI, André (2013). *Op. cit.*, p. 14

performeur met en pratique cette notion de politique. Il s'engage dans une lutte constante pour la liberté, qui n'est jamais garantie. En effectuant ce rituel autour du feu, la chorégraphie affirme symboliquement que la politique se déroule autour de la difficulté de la rencontre, dans l'action intersubjective et vulnérable de la rencontre.

Chorégraphiquement, le T.C.15 matérialise cela en créant cet espace de rencontre autour du feu. Le performeur et chacun des spectateurs reproduisent ce geste ancestral. L'artiste s'accroupit face au public, très près du *gyrophare-feu*, de sorte que ce dernier se trouve entre les deux, et étend ses mains au-dessus de celui-ci, comme pour se réchauffer les mains à sa chaleur. Il halète subtilement, ce qui se voit par le mouvement discret de ses poumons et le souffle qui fait bouger les plastiques. Cette posture est la base qui soutient l'action la plus importante de ce T.C.15 : le regard (image 77, p.201). L'artiste observe simplement le public qui le regarde en retour. C'est un moment de prise de conscience de cette rencontre, de la violence et de la vulnérabilité de cette exposition à l'Autre. La même violence et vulnérabilité qui s'est produite lors de la rencontre entre les peuples indigènes américains et les Européens, la même qui se répète tous les jours dans nos vies par la simple exposition aux autres personnes. La même qui se répète dans l'acte performatif et dans l'exposition au regard du public.

Le feu évoque l'ambiguïté de cette rencontre et du corps en tant qu'arme et champ



Image 79. *Bâtard sauvage*, T.C.15 [La violence de la rencontre].
2021. ©Yajuan Yin

de bataille. Il est lui-même une ambiguïté, qui brûle et chauffe, construit et détruit. Dans T.C.15, le feu semble matérialiser la vulnérabilité elle-même. À la fin de la scène, l'interprète prend un des sacs en plastique et « ensache le feu » (image 78). Il place tous les autres sacs et le gyrophare à l'intérieur du sac en

Citation originale en anglais: « *The adjectival "political" defined as the movement of freedom is a difficult, ever-evolving commitment. It is less predicated on a subject than on a movement (bewegung), defined by intersubjective action, that, moreover must be learned, rehearsed, nurtured, and above all experimented with, practiced, and experienced.* »

plastique, formant une sorte de bulle incandescente au milieu de l'obscurité. Le danseur embrasse et colle son visage à cette matière lumineuse, comme s'il cherchait à s'y incorporer (image 79). Il se lève, toujours avec la bulle incandescente serrée entre ses bras, puis il met ce sac enflammé sur son dos et fixe encore une fois le public. Enfin, il quitte la scène. Par ce geste, le performeur semble affirmer que cette violence et cette vulnérabilité sont un bagage inévitable de son corps. Le corps restera une arme, mais aussi un champ de bataille, où l'image du feu qui illumine et réchauffe coexiste avec le gyrophare qui censure et surveille. Les deux polarités constituent la rencontre avec l'Autre. Pour la pratique décoloniale, il est également nécessaire que le corps colonisé s'arme de cette ambiguïté. Le processus décolonial qui lui permet de réagir ne consiste pas à être un corps invulnérable et imbattable, bien au contraire, c'est dans l'affirmation de sa vulnérabilité que résident de nouvelles épistémologies, éthiques et politiques en dehors de la logique dominante-oppressante. C'est de ce paradoxe que part le corps décolonial. Il accepte le risque de la rencontre.



Image 80. *Bâtard sauvage*, T.C.15 [La violence de la rencontre]. 2021. ©Ramon Lima

Chapitre 10

*

L'Anticorps comme démarche chorégraphique interartistique et décoloniale

Cette étape de la *figuration* (traduite par l'image du *vira-lata* dans *Bâtard sauvage*) permet à l'œuvre artistique de rester suffisamment ouverte et ambiguë pour susciter d'autres identifications chez le spectateur. Sur cette « ouverture », le philosophe Jacques Rancière (1997) apporte sa définition de *police*. Il dit que la *police* est caractérisé par le contrôle symbolique et la vigilance des normes et des manières d'être en société, où « il n'y a pas de place pour aucun vide³⁰³ ». C'est donc dans ces « vides » que l'œuvre se caractérise comme un événement politique, qui apporte la possibilité de l'existence de nouveaux modes de sentir et induit à de nouvelles formes de *subjectivité politique* (Jacques Rancière, 1997). Si la *politique* est une *action intersubjective* (André Lepecki, 2013), c'est dans le moment de la rencontre avec le public que les « vides » de l'œuvre exercent leur « fonction modificatrice³⁰⁴ ». Par conséquent, la démarche de l'*Anticorps* agit dans les trois axes de la *perspective triangulaire*³⁰⁵ de la pratique chorégraphique : créer, performer et apprécier [*making, performing and appreciating*³⁰⁶].

L'étude théorico-pratique de l'œuvre *Bâtard sauvage* a permis d'approfondir les investigations sur les corporalités dissidentes à partir d'un cadre géopolitique issu du colonialisme. Dans cette étude, on a pu vérifier que les discours hégémoniques dominants-oppressants sont directement liés à un récit du monde construit par les processus coloniaux, de sorte qu'enquêter sur le corps en tant que territoire colonisé revient également à enquêter sur les corps dissidents. En ce sens, leur agentivité se constitue aussi à partir d'une critique décoloniale. A partir de *Bâtard sauvage*, il est donc possible d'inscrire la performativité politique de l'*Anticorps* dans la pratique chorégraphique décoloniale. Sur la base de chaque étude développée jusqu'à présent, il est possible de mettre en évidence quatre aspects de la démarche qui la configurent comme une pratique décoloniale.

³⁰³ RANCIÈRE, Jacques. « Onze thèses sur la politique », *Filozofski vestnik*, XVIII(2), 1997, p. 99 et 100.

³⁰⁴ COHEN, Renato. *Op.cit.*, p. 38

³⁰⁵ PRESTON-DUNLOP, Valerie. M., & SANCHEZ-COLBERG, Ana. *Dance and the performative: A Choreological Perspective – Laban and Beyond*, London : Verve Publishing, 2002, p. 14

³⁰⁶ *Idem.*

1. Agentivité comme réveil de la stupeur

Silvia Cusicanqui (2010) se demande comment l'armée inca, qui comptait plus de mille soldats, n'a pas pu vaincre l'armée espagnole qui ne comptait que cent soixante hommes. Elle attribue cette impuissance infondée à ce qu'elle appelle la « stupeur », une distance ontologique qui a généré dans la société indigène un étonnement extrême qui l'a laissée sans réaction et comme paralysée³⁰⁷ face aux envahisseurs. Cette surprise paralysante était liée à l'incompréhension totale des armes, des manières et même des animaux des envahisseurs, qui plaçaient leurs corporéités à la limite du non-humain (ou du surhumain)³⁰⁸. Cette condition non humaine des envahisseurs est illustrée, par exemple, par la croyance inca selon laquelle les Espagnols mangeaient de l'or, qui est, selon Silvia Cusicanqui, « [...] une métaphore centrale pour la conquête et la colonisation³⁰⁹ » [Notre traduction]. Selon Marcia Tiburi (2021), la production psychique de la *stupeur* est ce qui garantit que le corps colonisé continue à se soumettre docilement au *circuit de l'humiliation* coloniale³¹⁰. Elle affirme donc que « [...] le réveil de la stupeur est la voie à trouver d'urgence³¹¹ » [Notre traduction].

Dans cette optique, l'*Anticorps* se situe précisément comme une démarche chorégraphique pour mettre fin à cette *stupeur*. En générant l'agentivité à partir de la différence, la puissance à partir de la vulnérabilité, l'*Anticorps* refuse cette paralysie du corps colonisé et insiste sur le mouvement comme pratique politique et de liberté (André Lepecki, 2013). Chacune des corporéités *vira-latas* met en pratique cet « réveil ». Elles sont ancrées dans les traumatismes qui ont donné lieu à la *stupeur*, mais ceux-ci sont traités et, par le mouvement, transformés en réponse performative. Le corps colonisé est alors transformé en un *corps critique* (Laurence Louppe, 2007). Dans *Bâtard sauvage*, les corporéités *vira-latas* sont le dispositif chorégraphique-politique qui permet de décoloniser le corps à partir de la déconstruction des traumatismes. En ce sens, chacune de ces corporéités est un « réveil » à un aspect d'humiliation jusqu'alors caché ou naturalisé. C'est dans cette procédure que réside l'ingénierie de base de la conversion de la vulnérabilité en puissance : en créant des paramètres non coloniaux pour penser la différence.

³⁰⁷ Dictionnaire Larousse, « Stupeur » in Le Larousse.fr (Encyclopédie et dictionnaires en ligne). [En ligne] Disponible sur: <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/stupeur/74950> [consulté le 19 août 2021]

³⁰⁸ CUSICANQUI, Silvia R. *Op. cit.*, p. 29

³⁰⁹ *Idem.*

Citation originale en espagnol: «[...] una metáfora central de la conquista y de la colonización. »

³¹⁰ TIBURI, Marcia. *Op. cit.*, p. 20

Citation originale en portugais : «[...] despertar do estuor é o caminho a ser encontrado urgentemente»

³¹¹ *Ibid.*, p. 50

2. Image comme écoute du « non-dit »

Silvia Cusicanqui (2010) prend également le conflit linguistique comme axe de sa critique décoloniale. Elle affirme que les langues officielles coloniales, qui ont asphyxié et remplacé les langues indigènes, sont un élément de domination et de censure qui se renouvelle quotidiennement à travers les mots³¹². En affirmant que les mots « oppression » et « exploitation » n'existent pas dans les langues *aymara* et *qhichwa*³¹³, elle laisse entendre que les langues européennes elles-mêmes conservent des valeurs et de idéologies coloniales. En ce sens, problématiser les langues européennes qui ont remplacé les langues indigènes en Amérique latine devient une méthode décoloniale. La chercheuse propose des stratégies de décolonisation qui ont pour principe l'attention portée au « non-dit », en affirmant que « [...] dans une situation coloniale, c'est le 'non-dit' qui a le plus de sens ; les mots cachent plus qu'ils ne révèlent, et le langage symbolique occupe une place centrale³¹⁴ » [Notre traduction]. En évoquant le langage symbolique comme stratégie d'« écoute » de ce « non-dit », elle fait valoir que :

Les images ont le pouvoir de construire un récit critique, capable de démasquer les différentes formes du colonialisme contemporain. Ce sont les images plutôt que les mots, dans le contexte d'une évolution historique qui a privilégié le textuel au détriment des cultures visuelles, qui permettent de saisir les significations bloquées et oubliées par la langue officielle³¹⁵. [Notre traduction]

On voit ainsi que l'image est prise comme un dispositif d'émancipation et qu'elle échappe au contrôle colonial, révélant non seulement des strates profondes et complexes du tissu social et historique, mais aussi une forme d'expression en dehors du système de discours et d'idéologies implicites de la langue européenne standard. C'est dans cette perspective que j'inscris également la démarche chorégraphique interartistique de l'*Anticorps* comme une pratique décoloniale, s'articulant entre image, politique et corps. En imbriquant le travail avec l'image dans la pratique chorégraphique, l'*Anticorps* émancipe le processus de création de la suprématie du mot et du langage. Il est important

³¹² CUSICANQUI, Silvia R. *Op. cit.*, p. 21

³¹³ *Ibid.*, p. 27

³¹⁴ *Ibid.*, p. 13

Citation originale en espagnol: "[...] en una situación colonial, lo "no dicho" es lo que más significa; las palabras encubren más que revelan, y el lenguaje simbólico toma la escena"

³¹⁵ *Ibid.*, p. 5

Citation originale en espagnol: "Las imágenes tienen la fuerza de construir una narrativa crítica, capaz de desenmascarar las distintas formas del colonialismo contemporáneo. Son las imágenes más que las palabras, en el contexto de un devenir histórico que jerarquizó lo textual en detrimento de las culturas visuales, las que permiten captar los sentidos bloqueados y olvidados por la lengua oficial"

de souligner, cependant, que le mot est aussi un instrument important dans cette articulation avec l'image. Il nous permet de structurer et de partager le « non-dit » des images, le transformant en un outil politique essentiel. La *sociologie de l'image*, méthodologie et pratique pédagogique utilisée par Silvia Cusicanqui, se base également sur cette articulation entre le mot et l'image pour accéder à la dimension expérientielle et visuelle de ses étudiants³¹⁶. Sa méthodologie a pour principal objectif d'élucider les complexités sociales et d'en permettre une compréhension critique dans le travail avec les immigrants et les personnes d'origine *aymara* ou *qhichwa*³¹⁷.

À l'instar de cette approche sociologique de l'image, la démarche interartistique de l'*Anticorps* utilise le dessin et l'écriture pour élargir l'expérience somatique des corps colonisés. Dans cette procédure, la combinaison de l'image, du mot et du mouvement est le principal outil d'émancipation et de critique. En proposant, par exemple, une image comme une partition de mouvement, ce dispositif peut devenir beaucoup plus poreux à l'identification et à la sensibilité de l'interprète que la formulation verbale. Ceci grâce à la nature ambiguë et polysémique de l'image, « [...] à la fois un devenir d'expression et un devenir de notre être³¹⁸ », pleine de « non-dits » et de « *vides* » (Jacques Rancière, 1997). Cette stratégie potentialise donc la multiplication des différences (Gilles Deleuze & Félix Guattari, 1980).

3. Différence comme monstruosité et métissage

En canalisant la différence comme générateur d'agentivité, en transformant la vulnérabilité en puissance, l'*Anticorps* se situe dans le prisme tératologique de Rosi Braidotti (2002). Elle déclare que « [...] les monstres sont des créatures 'métamorphiques' qui remplissent une fonction de miroir kaléidoscopique et nous font prendre conscience de la mutation que nous vivons en ces temps post-nucléaires, post-industriels, post-modernes et post-humains³¹⁹ ». Elle lance également un appel, en précisant « [...] la créativité conceptuelle est requise, et de nouvelles figurations sont nécessaires³²⁰ » comme formes de

³¹⁶ *Ibid.*, p. 20 et 21

³¹⁷ *Idem.*

³¹⁸ BACHELARD, Gaston. *Op. cit.*, p. 14.

Citation original en portugais: « [...] *imagens que provam, imagens que são testemunho de uma imaginação que raciocina.* »

³¹⁹ BRAIDOTTI, Rosi. *Op. cit.*, p.201

Citation original en anglais: "Monsters are 'metamorphic' creatures who fulfil a kaleidoscopic mirror-function and make us aware of the mutation that we are living through in these post-nuclear, post-industrial, post-modern, post-human days"

³²⁰ *Ibid.*, p.207

représentation et de résistance. Le « monstre » devient donc un dispositif de pensée critique dans une perspective de la différence. On peut supposer que les corporeités *vira-latas* entrent précisément dans cette catégorie de créativité conceptuelle. Ce dispositif chorégraphique-politique crée de nouvelles figurations « monstrueuses » propres à l'imaginaire social latino-américain (à travers le *vira-lata*) et qui fonctionnent comme des stratégies chorégraphiques de transformation et résistance décoloniale. On peut définir le mécanisme politique qui soutient les corporeités *vira-latas* à travers deux pulsions expliquées par Rosi Braidotti et qui dialoguent avec la notion de *devenir* :

En tant que réaction réactive ou négative, cela exprime la peur et les angoisses de la *Majorité*, incarnée dans la position de sujet dominant de l'homme [européen], blanc, hétérosexuel, urbanisé, propriétaire et parlant une langue standard, à un moment historique où ses certitudes s'effondrent. En tant qu'acte actif, ou affirmatif et *empowering*, cela exprime les passions politiques de tous les sujets, qu'ils soient majoritaires ou minoritaires, qui ont opté pour des politiques transformatrices et des processus de transformation³²¹. [Notre traduction]

Rosi Braidotti souligne l'hybridité comme une caractéristique qui définirait ces monstres³²². Il convient toutefois de nuancer cette affirmation en ce qui concerne les coporeités *vira-latas* de *Bâtard sauvage*. La logique qui régit la monstruosité du *vira-lata* est bien mieux articulée dans la perspective de Silvia Cusicanqui (2010), qui affirme la différence mais refuse la notion néocoloniale d'hybridité. L'hybridité, dit-elle, « [...] est une métaphore génétique, qui connote la stérilité³²³ » [Notre traduction], vu la mule qui est une espèce hybride et stérile, par exemple. Elle poursuit en expliquant que le sens de l'hybridité suppose « [...] que, du mélange de deux différents, un troisième complètement nouveau puisse émerger, une troisième race ou un troisième groupe social capable de fusionner les traits de ses ancêtres dans un mélange harmonieux et, surtout, sans précédent³²⁴ » [Notre traduction]. Cette perspective d'hybridité, cependant, est associée à la notion de multiculturalisme qui, selon l'auteure, sont des discours contemporains qui « [...]

Citation originale en anglais: « [...] *conceptual creativity is called for, and new figurations are needed* »

³²¹ *Ibid.*, p.213

Citation originale en anglais: « *As a reactive or negative reaction, it expresses the fear and the anxieties of the Majority, embodied in the dominant subject-position of the [European] male, white, heterosexual, urbanized property-owning speaker of a standard language, at a historical time when His certainties are crumbling. As an active, or affirmative and empowering, act, it expresses the political passions of all subjects, Majority-based or minority-inscribed, who have opted for transformative politics and processes of becoming* »

³²² *Ibid.*, p.202

³²³ CUSICANQUI, Silvia R. *Op. cit.*, p. 70

Citation originale en espagnol: « [...] *es una metáfora genética, que connota esterilidad* »

³²⁴ *Idem.*

Citation originale en espagnol: « *La hibridez asume la posibilidad de que de la mezcla de dos diferentes, pueda salir un tercero completamente nuevo, una tercera raza o grupo social capaz de fusionar los rasgos de sus ancestros en una mezcla armónica y ante todo inédita.* »

dissimulent et renouvellent les pratiques effectives de colonisation et de subalternisation³²⁵ » [Notre traduction]. Elle propose alors la catégorie de *Ch'ixi*, qui en *aymara* traduirait le mélange hétéroclite des soi-disant « métisses »³²⁶. Le terme est un dispositif décolonisateur qui implique de réinventer les relations avec l'Autre. La notion de *Ch'ixi* « [...] postule la coexistence parallèle de multiples différences culturelles qui ne se confondent pas, mais s'opposent ou se complètent. Chacune se reproduit à partir des profondeurs du passé et se rapporte aux autres de manière litigieuse³²⁷ » [Notre traduction].

Le *Ch'ixi* constitue donc une image puissante pour réfléchir à la notion de *différence* au sein de la démarche chorégraphique de l'*Anticorps*, beaucoup plus proche de la notion de *métissage* que de celle d'hybridité. La définition de Marie-Christine Lesage (2016) de la praxis interartistique en témoigne déjà, puisque l'interartistique valorise « [...] une interaction dynamique de pratiques diversifiées qui n'a plus rien à voir avec une quelconque idée de fusion harmonieuse entre les disciplines³²⁸ ». En outre, les corporéités *vira-latas*, de manière intuitive, ont effectué cette même procédure. Elles se servent surtout du « non-dit » des images pour se connecter à une idée de métissage, mais pas de l'indifférenciation de l'hybridité. Elles s'appuient sur la reconnexion avec le passé et avec d'autres corps différents pour construire son mouvement *métissé* (voir *pulsion externalisée*, p.63). En procédant de la sorte, elles évitent la démagogie colonisatrice du mélange indifférencié et sans passé. C'est dans ce glissement subtil de la terminologie que réside la question de la *présence dérangeante* de l'*Anticorps*. Il « [...] conjugue les contraires sans les subsumer l'un dans l'autre, juxtaposant des différences concrètes qui ne tendent pas vers une communion déproblématisée³²⁹ ». Cette notion de métissage implique également donc une idée de rencontre. Ce principe de problématisation de la rencontre avec l'Autre configure la dernière approche chorégraphique décoloniale de l'*Anticorps*.

³²⁵ *Ibid.*, p. 62

Citation originale en espagnol: "[...] encubren y renuevan prácticas efectivas de colonización y subalternización »

³²⁶ *Ibid.*, p. 69

³²⁷ *Ibid.*, p. 70

Citation originale en espagnol: "La noción de ch'ixi, por el contrario, equivale a la de "sociedad abigarrada" de Zavaleta, y plantea la coexistencia en paralelo de múltiples diferencias culturales que no se funden, sino que antagonizan o se complementan. Cada una se reproduce a sí misma desde la profundidad del pasado y se relaciona con las otras de forma contenciosa."

³²⁸ LESAGE, Marie-Christine. *Op. cit.*, p. 20

³²⁹ *Ibid.*, p. 7

Citation originale en espagnol: "[...] conjugua opuestos sin subsumir uno en el otro, juxtaponiendo diferencias concretas que no tienden a una comunión desproblematizada".

4. *Rencontre comme expérience, pas comme conviction*

La question de la rencontre avec la « différence » de l'Autre est un point névralgique de toute la présente recherche. Elle est au cœur des questions coloniales (Marcia Tiburi, 2021 ; François Laplantine, 2003 ; Silvia Cusicanqui, 2010 ; Luiz Antonia Simas & Luiz Rufino, 2019), au cœur de la démarche chorégraphique de *Anticorps* et au cœur de la création de *Bâtard sauvage*. Notre vulnérabilité essentielle (Judith Butler, 2004) est issue de cette exposition à l'Autre. Dans la perspective coloniale, la rencontre a été définie dès le départ par l'effacement de l'Autre. Marcia Tiburi attribue ce phénomène au remplacement de l'*expérience* présente par la *conviction* préalable, qui a guidé l'expansion européenne et la recherche de l'or par Christophe Colomb³³⁰. Selon l'auteure, c'est cette même logique qui anime le néolibéralisme et, donc, le système de domination néocolonial. C'est pourquoi, dans la rencontre se trouvent à la fois l'action coloniale et l'opportunité de la décolonisation.

La rencontre comme pratique décoloniale réside dans la reconnaissance de l'Autre et de sa différence à partir de la notion de *Ch'ixi*, que nous pouvons enrichir de la notion de « partage du sensible ». Jacques Rancière (2007) articule la compréhension de politique à travers cette notion, comme un « [...] système d'évidences sensibles qui donne à voir en même temps l'existence d'un commun et les découpages qui y définissent les places et les parts respectives³³¹ », autrement dit, le « partage du sensible » s'oppose également à la notion d'hybridité, critiquée par Silvia Cusicanqui (2010). Les différences sont juxtaposées sans cesser d'être problématisées. La spécificité chorégraphique de *Anticorps* semble résider dans l'investigation autour de sa *présence dérangeante*. Celle-ci est irriguée par l'attitude performative du performeur qui entre sur scène en sachant que la politique n'est jamais garantie, donc, chaque nouvelle présentation devient une nouvelle occasion d'insister et de rester dans le *mouvement de liberté* (André Lepecki, 2013). Cette insistance et ce non-conformisme justifient sa combativité, ancrée dans un corps qui est à la fois arme et champ de bataille. La *présence dérangeante* concerne cette différence qui ne se mélange pas, elle se conjugue, et toujours de manière *litigieuse*. En ce sens, sa priorité n'est pas l'harmonie soumise, c'est le conflit difficile de la rencontre avec la différence de l'Autre. Cela implique la reconnaissance (et non l'effacement) de l'Autre en tant que sujet « [...]

³³⁰ TIBURI, Marcia. Op. cit., p. 150

³³¹ RANCIÈRE, Jacques. « Le partage du sensible: Interview », *Multitude*, 2007. [En ligne] Disponible sur : <https://blogs.mediapart.fr/segesta3756/blog/150915/jacques-ranciere-le-partage-du-sensible-interview-multitude-2007> [consulté le 15 avril 2020]

pensant, dérangeant, inadéquat, exigeant, attentif et questionneur³³² » [Notre traduction]. Il relève de la pratique décoloniale de la rencontre de considérer l'Autre dans cette imprévisibilité du conflit, refusant ainsi le manichéisme du bon ou du mauvais sauvage (François Laplantine, 2003) qui efface la complexité. Pour cette raison, la précarité devient un aspect formel et matériel important dans la réflexion esthétique de la démarche de l'*Anticorps*. Elle est importante non seulement parce qu'elle est liée à la notion de marginalité (Volmir Cordeiro, 2018 ; Judith Butler, 2004), mais précisément parce qu'elle est dérangeante. La précarité permet au performeur de dialoguer avec les attentes des spectateurs, en problématisant les discours néolibéraux et coloniaux implicites dans le processus d'appréciation. Ces attentes substituent généralement l'*expérience* actuelle par la *conviction* préalable, pratiquant ainsi une sorte d'effacement de l'Autre sur scène. Cette attitude performative de l'interprète touche de manière métalinguistique la « blessure » de la difficulté de la rencontre, la difficulté de faire face à la différence.

Également, le chorégraphe et chercheur portugais João Fiadeiro (2012) affirme que *la rencontre est une blessure [o encontro é uma ferida]*. Cette métaphore implique nécessairement de considérer la rencontre comme un processus viscéral et douloureux. Cela évoque non seulement la vulnérabilité chez Judith Butler (2004), mais aussi le traumatisme colonial lui-même, décrit comme une « blessure ouverte » [*ferida aberta*] (Marcia Tiburi, 2021, p. 131). Dans T.C.15 [La violence de la rencontre] (p.38), *Bâtard sauvage* met exactement cette question en jeu. En considérant à la fois le colonialisme et la rencontre comme une blessure, il y a dans cette métaphore une puissance de guérison qui prend place par le partage de cette douleur, par la transformation de cette douleur en puissance (Wilma Piedade, 2017). Cette rencontre avec la vulnérabilité de l'Autre peut nous faire prendre conscience de nos propres vulnérabilités. Dans l'*Anticorps*, par conséquent, la réflexion chorégraphique sur la rencontre devient une partie essentielle de la pratique décoloniale, car la guérison « [...] se manifeste aussi comme une disposition à devenir attentif pour répondre éthiquement aux assauts de l'esprit de domination et de centralité dans une raison qui se veut unique³³³ » [Notre traduction]. En d'autres termes, la guérison réside dans le courage d'affronter la diversité que signifie la rencontre et de créer et multiplier les récits et les corps dissidents.

³³² TIBURI, Marcia. *Op. cit.*, p. 139

Citation originale en portugais: « [...] pensante, incômodo, inadequado, exigente, atento e questionador. »

³³³ SIMAS, Luiz Antonio & RUFINO, Luiz. *Op. cit.*, p. 14

Citation originale en portugais: « A cura em si manifesta-se também como uma disponibilidade para vir a ser atento a responder eticamente às investidas do espírito de dominação e de centralidade em uma razão de que se quer única. »

Conclusion

*

[...] le mouvement politique repose sur le besoin de se rappeler constamment, quotidiennement, que tout ce que ce mouvement accomplit et apporte au monde à un moment donné sera toujours provisoire et incomplet. D'où la nécessité de recommencer, d'insister, quoi qu'il arrive, sur le défi urgent posé par cet interminable pas encore. Pas encore, pas encore. Encore et encore. Tout le reste ne serait que conformité³³⁴. [Notre traduction]

La problématique qui a motivé cette recherche visait à étudier quels enjeux politiques et performatifs émergent de l'application de la démarche de l'*Anticorps* dans le cadre de la création chorégraphique. Le but ultime de la démarche est d'offrir un cadre méthodologique, éthique et esthétique dans lequel d'autres artistes chorégraphiques pourront enrichir et problématiser les axes politiques et performatifs de leurs pratiques de danse et de performance, en se concentrant sur les *axes de différence* de l'interprète. L'objectif immédiat de la démarche s'est d'abord concentré pourtant sur la structuration et l'approfondissement de ma pratique artistique, donc l'articulation de la triade *corps, image et politique* est devenue la base épistémologique de l'*Anticorps*, ainsi que l'accent mis sur les corps dissidents et colonisés.

L'articulation de ces trois axes est liée à l'approche *interartistique* (Marie-Christine Lesage, 2016) de cette *recherche en création*, de sorte qu'elle est devenue tout aussi fondamentale dans la configuration de la démarche de l'*Anticorps*. Cela implique notamment la mobilisation de ressources, de méthodologies et de connaissances issues de différents domaines artistiques pour composer la création chorégraphique. Dans ce mémoire, nous avons analysé ces procédures de transfert entre pratiques multiples à travers la logique de la *traduction* (Monica Boria & Marcus Tomalin, 2020). Cela nous a permis de nous inspirer du « *writting drawingly* » (2020) de Tamarin Norwood pour proposer le « dessiner chorégraphiquement » comme méthodologie interartistique de la démarche

³³⁴ LEPECKI, André (2013). *Op. cit.*, p. 26

Citation originale en anglais: « [...] *moving politically is predicated on the need to be constantly reminded, daily, that whatever this moving accomplishes and brings into the world at any given moment will be always provisional and incomplete. Thus the necessity to start again, to insist, no matter what, on the urgent challenge posed by that endless not yet. Not yet, not yet. Again and again. Anything else would be conformity.* »

Anticorps. Dans cette proposition, nous soulignons également l'importance de l'écriture comme révélateur et systématisateur des strates politiques et poétiques de la création, contemplant ainsi les trois aspects de la triade *corps-image-politique*.

Les études menées à la phase d'expérimentation et récolte ont permis de créer et de tester une série de *protocoles d'action* pour étudier les questions à partir de la pratique. Parmi ceux-ci, cette recherche en a mis en évidence huit protocoles qui se sont avérés particulièrement déterminants dans le processus de création de *Bâtard sauvage*. Ces protocoles ont structuré certains aspects politiques et performatifs de la démarche de l'*Anticorps*, tels que l'agentivité performative du performeur à partir de l'affirmation de ses différences, la notion de devenir comme stratégie psychosomatique pour déconstruire les perspectives déterministes sur l'identité, et l'utilisation d'images pour canaliser les questions individuelles et sociopolitiques. Chacun de ces aspects irrigue à la fois le plan politique et le plan performatif, permettant diverses approches chorégraphiques du corps et du mouvement. Ces trois aspects correspondent à ce qui a été identifié comme les trois étapes de l'application de l'*Anticorps* dans le processus de création de *Bâtard sauvage* : *Auto-portrait de dissidence*, *Alter-portrait du devenir* et *Figurations*. Grâce à l'identification et à la systématisation de ces étapes de travail, il est donc possible d'entrevoir la démarche de l'*Anticorps* comme une ressource politique et performative, à appliquer de manière objective et subjective dans la pratique chorégraphique. La description et l'analyse des protocoles d'action, ainsi que leurs supports théoriques respectifs, permettent de les appliquer à l'avenir à d'autres processus créatifs afin d'être approfondis, enrichis et transformés au sein de nouvelles problématiques.

La phase d'expérimentation et récolte a également permis d'identifier la *vulnérabilité* comme l'aspect viscéral de la démarche de l'*Anticorps*, fruit de la confrontation avec les discours *dominants-oppresseurs* (Volmir Cordeiro, 2018). Cette confrontation transforme la pratique chorégraphique en une négociation constante entre vulnérabilité et puissance pour le performeur. En raison de cette ambiguïté ontologique de la démarche chorégraphique de l'*Anticorps*, elle s'appuie sur l'image poétique du *corps comme arme et champ de bataille*.

Ce résultat de recherche n'a été possible que grâce à la combinaison de la théorie et de la pratique, qui a dévoilé des nuances provenant spécifiquement de l'expérience incarnée. La vulnérabilité a été identifiée notamment comme une expérience corporelle commune à tout corps socialement constitué, issue du risque intrinsèque à l'exposition à

l'Autre (Judith Butler, 2004). En ce sens, la performance devient un espace d'agentivité pour des corporéités dissidentes, volontairement exposées à l'Autre. Parce qu'elle est un aspect commun, la vulnérabilité devient non seulement une approche pour le performeur, mais aussi un possible déclencheur d'identification chez le spectateur, qui peut reconnaître dans la scène la vulnérabilité qu'il connaît aussi en lui-même. La vulnérabilité devient donc un aspect fondamental de la performativité politique dans la démarche de l'*Anticorps*, puisque ce lien du spectateur avec l'œuvre peut potentialiser la génération de nouvelles *subjectivités politiques* (Jacques Rancière, 1997).

Dans la deuxième phase du processus de création, qui se réfère à la sélection et à la composition des matériaux de *Bâtard sauvage*, le potentiel des *Figurations* en tant que déclencheurs de questions politiques et performatives a été prouvé. L'image du *vira-lata* a permis l'étude du Complexe de *vira-lata*, situant mon corps-vécu dans le contexte socioculturel latinobrésilien et en articulation avec la vulnérabilité. Cette procédure était déterminante pour situer mon corps non seulement dans le spectre de la dissidence, mais aussi dans son cadre historique et géopolitique spécifique, qui implique une relation coloniale incontournable. À partir de là, la compréhension du corps dissident s'imbrique à celle du corps colonisé, toutes deux nuancées par la figuration du *vira-lata*. L'un des principaux résultats de cette phase concerne les *corporéités vira-latas*, qui rassemblent et synthétisent divers aspects conceptuels et somatiques (d'où le nom de *corps-concept*) dérivés du *vira-lata*, notamment en ce qui concerne les corps colonisés. Ce *dispositif chorégraphique-politique* a permis de créer des partitions pour l'improvisation et la performance et, en même temps, de transformer les vulnérabilités sociopolitiques en puissance d'expression et d'action performative. Par conséquent, dans le dispositif chorégraphique-politique des *corporéités vira-latas* sont incorporées des pratiques décoloniales jusqu'alors ignorées dans la recherche de l'*Anticorps*.

Cela constitue un résultat méthodologique supplémentaire de la présente recherche, qui peut être appliqué à la pratique chorégraphique afin de révéler les enjeux politiques et performatifs en dialogue avec la figuration. Dans *Bâtard sauvage*, ce *dispositif chorégraphique-politique* a déclenché la création de quinze tableaux chorégraphiques, dont l'analyse a permis d'ancrer la démarche de l'*Anticorps* dans la critique décoloniale. Dans l'*Anticorps*, cela se traduit notamment par l'*agentivité* comme réaction à la *stupeur* (Silvia Cusicanqui, 2010), l'utilisation de l'*image* comme révélateur du *non-dit* (Silvia Cusicanqui, 2010), l'approche de la *différence* à partir de la notion positive de *monstruosité* (Rosi

Braidotti, 2002) et de *métissage* (Silvia Cusicanqui, 2010), et la focalisation sur la *rencontre* avec l'Autre comme *expérience* plutôt que comme conviction (Marcia Tiburi, 2021 ; João Fiadeiro, 2012). En tant que pratique chorégraphique décoloniale, la démarche de l'*Anticorps* identifie la violence du *circuit de l'humiliation* (Marcia Tiburi, 2021) pour pouvoir les critiquer et les combattre dans le corps et à partir du corps.

En bref, les études ont indiqué que la démarche chorégraphique de l'*Anticorps* offre une grande polyvalence dans son approche performative et politique, le confirmant non seulement comme un outil, mais précisément comme une *démarche*. Ce glissement terminologique indique que l'*Anticorps* est une ressource technique, méthodologique et esthétique, mais il propose également une approche critique, éthique et politique de la pratique. Ses caractéristiques se sont avérées intéressantes pour l'analyse chorégraphique, mais elles sont également pertinentes pour le processus de création en danse et performance, comme le montre *Bâtard sauvage*. Les connaissances pratiques et théoriques acquises tout au long de cette recherche l'inscrivent de manière satisfaisante dans mon projet professionnel et intègrent désormais ma boîte à outils en tant que chorégraphe, interprète et chercheur. Ce processus de recherche m'a permis, comme souhaité initialement, d'approfondir et de systématiser plusieurs questions sur ma pratique artistique.

Les limites de cette recherche en création concernent d'abord l'énorme quantité de matériaux théoriques et pratiques générés tout au long du processus. Cela implique non seulement la difficulté à traiter toute cette variété, mais aussi la nécessité d'ignorer certains aspects de la création pour des raisons de clarté argumentative de l'écriture. Par conséquent, des questions liées à la conception de l'éclairage, des costumes et du son, par exemple, ont été laissées en arrière-plan de ce mémoire, même si elles offrent de nombreuses pistes de réflexion. Certains aspects du discours de *Bâtard sauvage*, tels que l'autodépréciation et l'ironie, n'ont été que brièvement mentionnés, alors qu'ils mériteraient une étude plus approfondie, car ils sont à la fois des déclencheurs performatifs et politiques. Une autre limite de cette recherche concerne particulièrement le format solo. Bien qu'extrêmement riche sous certains aspects, ce format restreint les possibilités de dialogue et de divergence qui s'entremêlent habituellement dans les processus de création collective. Le format solo offre également de nombreux défis quant à la composition chorégraphique, qui s'ancre, a priori, exclusivement sur une seule présence. Pour cette

raison, l'utilisation d'objets dans *Bâtard sauvage* sert également de ressource pour « peupler » la chorégraphie avec d'autres présences.

Dans le cadre du déploiement et de l'ouverture de la recherche, d'autres questions possibles, non abordées dans cette étude, pourraient faire l'objet d'une recherche de thèse. Parmi celles-ci, l'application et l'expérimentation de la démarche chorégraphique de l'*Anticorps* dans d'autres configurations de création, afin de l'enrichir et de la complexifier encore davantage. Quelles autres questions émergent de son application dans les processus de création collective, impliquant plus d'un interprète ? Qu'en est-il des processus dans lesquels le chorégraphe n'est pas l'un des interprètes ? Quelles autres nuances émergent du travail avec d'autres corps dissidents et *axes de différence* ? Une autre approche future possible concerne l'axe interartistique et les potentialités de l'image comme dispositif de corps et de politique. Comment, à partir de la démarche de l'*Anticorps*, étudier et inventer d'autres méthodologies d'interaction corps-image-politique ? Comment aller encore plus loin dans la manière dont cette interaction peut générer de nouvelles formes performatives ?

En ce qui concerne l'*Anticorps* comme démarche chorégraphique, malgré toute la systématisation et les répertoires développés tout au long de cette recherche, nous proposons de le considérer comme un point de départ pour la création, et non comme un système fermé. En ce sens, tout comme Judith Butler et Annamarie Jagose le disent à propos de la critique queer, nous proposons l'*Anticorps* comme « [...] une façon de pointer en avant sans savoir avec certitude ce qu'il faut pointer³³⁵ » [Notre traduction]. Si le corps est à la fois arme et champ de bataille, nous proposons l'*Anticorps* comme un chant de guerre dans la pratique chorégraphique.

³³⁵ JAGOSE, Annamarie. *Op. cit.*, p. 131.

Citation originale en anglais: "[...] queer is a way of pointing ahead without knowing for certain what to point at."

Bibliographie

1. Image et approches multimodales et interartistiques

- ANTUNES, Celso. *As inteligências Múltiplas e seus estímulos* [Les intelligences multiples et leurs stimuli], São Paulo: Papirus, 1998
- ARNHEIM, Rudolf. *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora* [Art et perception visuelle : une psychologie de la vision créative], São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2005.
- BACHELARD, Gaston. *La poétique de l'espace*, Paris: Les presses universitaires de France, 1957
- BORIA, Monica; TOMALIN, Marcus. « Introduction » in *Translation and multimodality: beyond words* [Traduction et multimodalité : au-delà des mots] [Monica Boria; Ángeles Carreres; Mara Noriega-Sánchez & Marcus Tomalin], New York : Routledge, 2020
- BOST, Bernadette, LESAGE, Marie-Christine, NAUGRETTE, Catherine, QUIRICONI, Sabine & VALERO, Julie. « Écrire l'image. G. Stein, Müller, Koltès, Gabily, Fosse, Beckett... », *Études théâtrales*, 38-39 :1, 2007, pp. 105-114. [En ligne] Disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-etudes-theatrales-2007-1-page-105.htm> [consulté le 09 février 2021]
- BRAIDOTTI, Rosi. « Transformations » in *Transpositions: Aesthetico-epistemic operators in artistic research* [Transpositions : Les opérateurs esthético-épistémiques dans la recherche artistique] [Michael Schwab], Leuven : Leuven University Press, pp. 23-32
- COELHO, Sílvia Tengner. *Corpo, imagem e pensamento coreográfico: Da pesquisa coreográfica contemporânea enquanto discurso: Os Exemplos de Lisa Nelson, Mark Tompkins, Olga Mesa e João Fiadeiro* [Corps, image et pensée choréographique: De la recherche choréographique contemporaine comme discours : Les exemples de Lisa Nelson, Mark Tompkins, Olga Mesa et João Fiadeiro] [Thèse de Doctorat], Universidade Nova de Lisboa, Portugal, 2015
- COHEN, Miriam Aby. *O Desenho da Cena como experiência: intersecções na prática artística contemporânea entre Cenografia – Instalação – Expografia* [La conception de la scène en tant qu'expérience : Intersections dans la pratique artistique contemporaine entre la scénographie - l'installation - l'expographie] [Thèse de Doctorat], Universidade de São Paulo : São Paulo, 2015
- DIAS, Karina. *Le paysage : entre le vu et l'invu, pour une pratique paysagère dans le quotidien* [Thèse de Doctorat], Université Paris I, France, 2007
- FERRER, Maria Clara. « La scène-paysage : penser une scénographie du regard », *Nouvelle revue d'esthétique*, 2:20, 2017, pp. 149-162

- LAMAS, Miguel Murúa. « Objeto e espaço: estudo sobre a dramaturgia da imagem » [Objet et espace : étude sur la dramaturgie de l'image], *Revista aSPAs*, 2:1, Décembre 2012, pp. 38-43. [En ligne] Disponible sur : <http://www.revistas.usp.br/aspas/article/view/62871/65649> [consulté le 12 mars 2021]
- LESAGE, Marie-Christine. « Arts vivants et interdisciplinarité : l'interartistique en jeu », *Revue québécoise d'études théâtrales – L'Annuaire théâtral*, 60, automne, 2016, pp. 13-25
- MOEGLIN-DELCROIX, Anne. *Esthétique du livre d'artiste (1960-1980)*, Paris : Bibliothèque nationale de France, 1997
- NORWOOD, Tamarin. « Writing drawingly: a case study of multimodal translation between drawing and writing » [« *Writing drawingly* : une étude de cas de traduction multimodale entre le dessin et l'écriture »] in *Translation and multimodality: beyond words* [Monica Boria ; Ángeles Carreres ; Mara Noriega-Sánchez ; Marcus Tomalin], New York : Routledge, 2020
- RICOEUR, Paul. *A metáfora viva* [La métaphore vive], São Paulo: Loyola, 2000.
- SARTRE, Jean-Paul. *O imaginário* [L'imaginaire], São Paulo: Atica, 1996
- SONTAG, Susan. *Notes on 'Camp'* [Notes sur le 'Camp'], 1964, p. 1. [En ligne] Disponible sur: https://monoskop.org/images/5/59/Sontag_Susan_1964_Notes_on_Camp.pdf [consulté le 4 août 2021]

2. Corps, chorégraphie et improvisation

- BANES, Sally. *Terpsichore in Sneakers: Post-modern dance* [Terpsichore en baskets: Danse post-moderne], Connecticut : Wesleyan University Press, 1987.
- BENOIT, Agnès. *On the Edge/createurs De L'imprévu: Dialogues on Dance Improvisation in Performance* [Dialogues sur l'improvisation de danse en spectacle] [Agnès Benoit-Nader], Nouvelles de danse, 32/33, automne/hiver, Paris: Contredanse, 1997
- BERNARD, Michel. *De la création chorégraphique*. Paris: Centre National de la Danse, 2001.
- BERNARD, Michel. *Le corps*, Paris : Seuil, 1995
- CARDOSO, Roberto. *Anticorps dansant : La corporéité dansante dans l'œuvre Fúria, de la chorégraphe Lia Rodrigues* [Mémoire de Master 1], Université Grenoble Alpes, France, 2020 [En ligne] Disponible sur : <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03106883/document> [consulté le 18 août 2021]
- CAUX, Jacqueline, & RASPAIL, Thierry. *Anna Halprin à l'origine de la performance*, « Panamamusées », Lyon : Éditions du Panama – Musée d'art contemporain, 2006

- COHEN, Bonnie B.. *Sentir, ressentir et agir: L'anatomie expérimentale du Body-Mind Centering* [Trad. de Madie Boucon], Nouvelles de danse, 50, Bruxelles: Contredanse, 2002
- CONTE, Richard. « Qu'est-ce qu'une pratique ? », *Æ Revue canadienne d'esthétique*, 5, Automne, 2000. [En ligne] Disponible sur : <https://www.uqtr.ca> [consulté le 30 mars 2020]
- DANTAS, Mônica. *Ce dont sont faits les corps anthropophages : la participation des danseurs à la mise en œuvre chorégraphique comme facteur de construction de corps dansants chez deux chorégraphes brésiliennes* [Thèse de doctorat]. Université du Québec à Montréal, Canada, 2008
- FRETARD, Dominique. *Danse contemporaine : Danse et non-Danse, vingt-cinq ans d'histoires*, « Le cercle chorégraphique contemporain », Paris : Cercle d'art, 2004
- GIL, José. *Métamorphoses du Corps*, « Essais », Paris : La Différence, 1985.
- GREINER, Christine. *O corpo: pistas para estudos indisciplinares* [Le corps : des pistes pour des études indisciplinaires], São Paulo : Annablume, 2008
- HODGSON, John. « Context and content of main works in English [Contexte et contenu des principaux ouvrages en anglais] » in *Mastering movement: the life and work of Rudolf Laban* [La maîtrise du mouvement : la vie et l'œuvre de Rudolf Laban], New York : Routledge, 2001, pp. 135-163,
- KUHIHARA, Nanako. *La chose la plus étrangère au monde : analyse critique du butô de Hijikata Tatsumi*, « Délashiné », Dijon : Les presses du réel, 2017.
- KUNIICHI, Uno. *Hijikata Tatsumi, penser un corps épuisé*, « Délashiné », Dijon : Les presses du réel, 2018
- LEPECKI, André & ALLSOPP, Ric. « Editorial : On choreography » [Editorial : Sur la chorégraphie], *Performance Research*, 13:1, 2008, pp. 1- 6
- LOUPPE, Laurence. *Poétique de la danse contemporaine : la suite*, Bruxelles : Contredanse, 2007
- LOUPPE, Laurence. *Poétique de la danse contemporaine* [3^e éd.], « La pensée du mouvement », Bruxelles : Contredanse, 2004
- PORATH, Vancleia P. *Dançando com o peixe vermelho: encontro entre o processo viewpoints e a improvisação estruturada de Anna Halprin na composição cênico-coreográfica* [Danser avec le poisson rouge : une rencontre entre le processus de viewpoints et l'improvisation structurée d'Anna Halprin dans la composition scénique-chorégraphique] [Dissertation de Maîtrise], Universidade de Brasília, Brésil, 2012
- PRESTON-DUNLOP, Valerie. M., & Sanchez-Colberg, Ana. *Dance and the performative: A Choreological Perspective – Laban and Beyond* [La danse et le performative: Une perspective choréologique – Laban et au-delà], London : Verve Publishing, 2002
- ROUX, Céline. *Danse(s) performative(s)*, Paris : L'Harmattan, 2007

- TUFNELL, Miranda; CRICKMAY, Chris. *Corps, Espace, Image*. Bruxelles: Contredanse, 2014
- WARR, Tracey & JONES, Amelia. *Le corps de l'artiste*, New York : Phaidon, 2011
- WITTMANN, Gabriele; SCHORN, Ursula; LAND, Ronit. *Anna Halprin: Dance – Process – Form* [Anna Halprin : Danse - Processus - Forme][Trad. de Anne Oppenheimer], London & Philadelphia: Jessica Kingsley Publishers, 2015
- YOKEL, Nathalie. « Le virage des années 90 : un nouveau positionnement esthétique et politique », *Journal La Terrasse.fr*, 30 novembre 2011. [En ligne] Disponible sur : www.journal-laterrasse.fr/hors-serie/le-virage-des-annees-90-un-nouveau-positionnement-esthetique-et-politique/ [consulté le 8 avril 2021]

3. Politique, danse et différence

- AHEARN, Laura. « Agency » [Agentivité], *Journal of linguistic anthropology*, 9:1/2, 1999. [En ligne] Disponible sur : www.jstor.org/stable/43102414?read-now=1&refreqid=excelsior:278407061d21b56448e3f74e518fc4de&seq=2#page_scan_tab_contents [consulté le 22 juin 2021]
- AHEARN, Laura. « Language and agency » [Langage et agentivité], *Annual Review of Anthropology*, 30, 2001, pp. 106-137
- ALBRIGHT, Ann Cooper. « Choreographing Difference: The Body and Identity » [Chorégrapier la différence. Le corps et l'identité] in *Contemporary Dance*, New England: Wesleyan University Press, 1997
- BRAIDOTTI, Rosi. *Metamorphoses: Towards a materialist theory of becoming* [Métamorphoses : Vers une théorie matérialiste du devenir], Cambridge: Polity Press, 2002
- BUTLER, Judith. *Frames of war: when is life grievable?* [Les cadres de la guerre : quand la vie peut-elle faire l'objet d'un deuil ?], New York: Verso, 2009.
- BUTLER, Judith. *Precarious life: the powers of mourning and violence* [La vie précaire: les pouvoirs du deuil et de la violence], New York : Verson, 2004
- CHATTERJEA, Ananya. « Reviewed Work : Choreographing Difference: The Body and Identity in Contemporary Dance by Ann Cooper Albright » [Travail révisé : Chorégrapier la différence : Le corps et l'identité dans la danse contemporaine de Ann Cooper Albright], *Dance Research Journal*, 31 :1, 1999, pp. 118–120. [En ligne] Disponible sur : www.jstor.org/stable/1478318 [consulté le 19 juin 2021]
- CORDEIRO, Volmir. *Ex-corporo*, « Carnets ». Pantim : Centre National de la Danse – CND, 2019.
- CORDEIRO, Volmir. *Où le marginal danse : retours sur six pièces chorégraphiques* [Thèse de doctorat], Université Paris VIII, Paris, 2018
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Mille plateaux: Capitalisme et schizophrénie*, « Critique », Paris : Les éditions de minuit, 1980

- GIL, Jose. « O devir-monstro » [Le devenir-monstre] in *Pedagogia dos monstros: Os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras* [Pédagogie des monstres : Les plaisirs et les dangers de l'effacement des frontières] [Tomaz Tadeu da Silva], Belo Horizonte: Autêntica, 2000
- HARAWAY, Donna J. « A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century » [Un manifeste cyborg : Science, technologie et féminisme socialiste à la fin du vingtième siècle] in *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, New York : Routledge, 1991, pp. 149 – 182
https://www.liberation.fr/debats/2016/10/07/mon-corps-trans-est-une-maison-vide_1520457 (consulté le 16 mai 2021)
- JAGOSE, Annamarie. *Queer theory: an introduction* [La théorie queer : une introduction], Melbourne: Melbourne University Press, 1996
- LEPECKI, André. « Choreopolice and Choreopolitics: Or, the task of the dancer », [Choreopolice et Choreopolitics : Ou, la tâche du danseur], *TDR / The Drama Review*, 57:4, Décembre 2013, pp.13-27
- LEPECKI, André. *Exhausting dance: Performance and the politics of movement* [La danse épuisante : La performance et la politique du mouvement], New York : Routledge, 2006
- LEPECKI, André. *Singularities: dance in the age of performance* [Singularités : la danse à l'ère de la performance], New York : Routledge, 2016
- LIMA, Dani. *Corpo, política e discurso na dança de Lia Rodrigues* [Le corps, la politique et le discours dans la danse de Lia Rodrigues] [1e éd.]. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2007
- PRECIADO, Paul B. « Mon Corps trans est une maison vide », *Libération*, 07 octobre 2016. [En ligne] Disponible sur :
- RANCIÈRE, Jacques, « Le partage du sensible: Interview (Multitude) », *Mediapart*, 2007 [en ligne]. Disponible sur :
<https://blogs.mediapart.fr/segesta3756/blog/150915/jacques-ranciere-le-partage-du-sensible-interview-multitude-2007> [consulté le 15 avril 2020]
- RANCIÈRE, Jacques. « Onze thèses sur la politique », *Filozofski vestnik*, XVIII : 2, 1997, pp. 91–106

4. Approches socioculturelles et décoloniales

- ALVES-SILVA, J.; da SILVA SANTOS, M.; GUIMARÃES, P. E. M.; FERREIRA, A. C. S.; BANDELT, H.-J.; PENA, S. D. J. & PRADO, V. F. « The Ancestry of Brazilian mtDNA Lineages [L'ascendance des lignées d'ADNmt brésiliennes] », *The American Journal of Human Genetics*, 67:2, 2000, pp. 444–461.
- BERTIN-ELISABETH, Cécile, & MENCE-CASTER, Corinne. « Approches de la pensée décoloniale », *Archipélies*, 5, 2018 [en ligne]. Disponible sur :
<https://www.archipelies.org/189> [consulté le 8 mars 2020]

- Change.org*. « Vira-lata caramelo na nota de R\$200 » [Vira-lata caramel sur le billet de R\$200], 2020. [En ligne] Disponible sur: https://www.change.org/p/conselho-monet%C3%A1rio-nacional-vira-lata-caramelo-na-nota-de-r-200?use_react=false&v2=false (consulté le 20 juillet 2021)
- CUSICANQUI, Silvia Rivera. *Ch'ixinakax utxiwa: Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores* [Ch'ixinakax utxiwa : une réflexion sur les pratiques et les discours décolonisateurs], Buenos Aires: Tinta Limón, 2010
- DÁVILA, Jerry. « Diploma de brancura: política social e racial no Brasil (1917–1945) [Diplôme de blancheur : politique sociale et raciale au Brésil (1917–1945)] », *Revista História (São Paulo)*, 27: 2, 2008, pp. 281–287.
- GUIMARÃES, Cleo. « Vira-lata caramelo: BC analisa petição que pede cão na nota de R\$ 200 » [Vira-lata caramel : BC analyse la pétition qui demande le chien sur le billet de R\$ 200], *Revista Veja Rio*, 07 août 2020. [En ligne] Disponible sur : <https://vejario.abril.com.br/beira-mar/vira-lata-caramelo-nota-200-banco-central/> [consulté le 20 juillet 2021]
- HOFBAUER, Andreas. « O conceito de ‘raça’ e o ideário do ‘branqueamento’ no século XIX – Bases ideológicas do racismo brasileiro » [Le concept de « race » et l'idéologie du « blanchiment » au XIX^e siècle – Les bases idéologiques du racisme brésilien], *Revista Teoria e Pesquisa*, 1:42, 2003
- LAPLANTINE, François. « A pré-história da antropologia » [La préhistoire de l'anthropologie] in *Aprender antropologia*, São Paulo: Editora Brasiliense, 2003, pp. 25 - 38
- MAUSS, Marcel. « Chapitre premier. Notion de technique du corps » in *Sociologie et anthropologie* [Mauss Marcel], « Quadriga », Paris : Presses Universitaires de France, 2013, pp. 363-372. [En ligne] Disponible sur : <https://www.cairn.info/sociologie-et-anthropologie--9782130608806-page-363.htm> [consulté le 11 juillet 2021]
- PÉQUIGNOT, Bruno. *Sociologie des arts*, « Domaines et approches » [2^e éd.]. Paris : Armand Colin, 2013.
- PIEIDADE, Vilma. *Dororidade*. São Paulo: Nós, 2017.
- RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro : A formação e o sentido do Brasil* [Le peuple brésilien : La formation et la signification du Brésil] [2^e éd.]. São Paulo : Companhia das Letras, 1995
- RODRIGUES, Nelson. « Complexo de vira-latas » in *À sombra das chuteiras imortais*, São Paulo: Cia. das Letras, 1993, pp.51- 52
- SÁ, Lúcia. « Textos tupis–guaranis » [Textes Tupis–guaranis] in *Literaturas da floresta: textos amazônicos e cultura latino–americana* [Littératures de la forêt : textes amazoniens et culture latino-américaine], Rio de Janeiro: EdUERJ – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2012, p. 147–156.

SIMAS, Luiz Antonio & RUFINO, Luiz. *Flecha no tempo* [Flèche dans le temps], Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019

TIBURI, Márcia. *Complexo de vira-lata : análise da humilhação brasileira* [Complexe de vira-lata: analyse de l'humiliation brésilienne] [2^e éd.], Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021

5. Théâtre et performance

BOGART, Anne. *A director prepares: Seven essays on art and theatre* [Un metteur en scène se prépare : Sept essais sur l'art et le theater], New York : Routledge, 2001

COHEN, Renato. *Performance como linguagem: Criação de um tempo–espaço de experimentação* [La performance comme langage : création d'un espace–temps pour l'expérimentation], « Debates» [2^e Ed], 219, São Paulo : Perspectiva, 2009

COTTON, Nicholas. « Du performatif à la performance : la 'performativité' dans tous ses états », *Sens public*, 2016. [En ligne] Disponible sur : www.erudit.org/fr/revues/sp/2016-sp063/1044398ar/ [consulté le 30 juillet 2021]

FÉRAL, Josette. « De la performance à la performativité », *Communications*, 15:1, 2013, pp. 05–34.

FÉRAL, Josette. *Além dos limites: teoria e prática do teatro* [Au-delà des limites : théorie et pratique du théâtre], São Paulo: Perspectiva, 2015

KUMAKI, Atsushi. *L'avatar du Moi : l'évolution théorique de la poétique d'Antonin Artaud*, Ecole normale supérieure de Lyon, Lyon, 2011.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático* [Théâtre post-dramatique], São Paulo: Cosac Naify, 2007

LODI, Adriana. *Expedições à deriva com a pedagogia teatral : por uma pedagogia da invenção* [Expeditions à la dérive avec la pédagogie théâtrale : pour une pédagogie de l'invention], [Dissertation de Maîtrise] Université de Brasília, Brésil, 2016

RIBEIRO, Gisele Barbosa. « A performance, o peformativo, a performatividade : Linguagem e ação em práticas artísticas no limite das vanguardas » [La performance, le performatif, la performativité : le langage et l'action dans les pratiques artistiques à la frontière des avant–gardes] in *24^o Encontro da ANPAP*, Universidade Federal de Santa Maria, 2015, pp. 255–271. [En ligne] Disponible sur : http://anpap.org.br/anais/2015/comites/chtca/gisele_barbosa_ribeiro.pdf [consulté le 15 août 2021]

6. Méthodologie et recherche en création

FORTIN Sylvie, « Apports possibles de l'ethnographie et de l'autoethnographie pour la recherche en pratique artistique » in *La recherche création, pour une*

- compréhension de la recherche en pratique* [GOSSELIN Pierre ; LE COGUIEC Éric], Québec : Presses de l'université du Québec, 2009, pp.97-109
- FREEMAN, John, « Heuristic Research ; Autoethnography ; Immediacy and Self-reflexivity » in *Blood, Sweat & theory: Research through practice in performance*, Farindon: Libri Publishing, 2010, pp.177-194
- KOSSTRIN, Hannah. « Kinesthetic seeing : A model for practice–in–research » [Le regard kinesthésique : un modèle pour la pratique de la recherche] in *Futures of dance studies* (MANNING, Susan), Winsconsin : University of Winsconsin Press, 2020, pp. 19–35
- LAURIER Diane, « Vers une méthodologie de recherche en pratique artistique : quelques spécificités des recherches menées par des artistes chercheurs » in *La recherche création, pour une compréhension de la recherche en pratique* [GOSSELIN Pierre, LE COGUIEC Éric], Québec : Presses de l'université du Québec, 2009, pp.77-93
- LUYAT, Marion & REGIA-CORTE, Tony. « Les affordances : de James Jerome Gibson aux formalisations récentes du concept », *L'Année psychologique*, 109 :2, 2009
- MANNING Erin & RASMI Jacopo, *Pensée en acte : vingt propositions pour la recherche-création*, Dijon : Les Presses du réel, 2018
- SALLES, Cecília Almeida. *Redes de criação: construção da obra de arte* [Réseaux de création : construction de l'œuvre d'art], São Paulo: Horizonte, 2006
- SAWITZKI, Robinson Sérgio. *La Mise en scène de la mythologie personnelle du performer : quelques repères pour la construction de la performance autobiographique* [Thèse de Doctorat], Paris 8, Paris, 2016
- TAVARES, Gonçalo M. *Atlas do corpo e da imaginação: Teoria, fragmentos e imagens* [Atlas du corps et de l'imagination : Théorie, fragments et images], Lisboa: Relógio d'Água, 2019

7. Dictionnaires et encyclopédies :

- CNRTL – *Centre national de ressources textuelles et lexicales*. [En ligne] Disponible sur : <https://www.cnrtl.fr/> [consulté le 25 août 2021]
- Le Larousse.fr* (Encyclopédie et dictionnaires en ligne). [En ligne] Disponible sur : <https://www.larousse.fr/> [consulté le 25 août 2021]
- Dictionnaire de la danse* [MOAL, Philippe Le (dir.)], Paris : Larousse, 1999. [En ligne] Disponible sur : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k12005041/> [consulté le 25 août 2021]

8. Autre :

- LONDON, Jack. *L'appel de la forêt* [Traduction de Mme Galard], « Classiques du XXe siècle », 114, Québec : La bibliothèque électronique du Québec, 2005

Table des illustrations

Image 1. <i>Boca seca – Uma dança da fome</i> , chorégraphie de Roberto Dagô. © Thais Mallon.....	7
Image 2. Les principaux objets scénographiques de <i>Bâtard sauvage</i>	22
Image 3. <i>Bâtard sauvage</i> , T.C.1 [Le discours]. 2021. ©Ramon Lima.....	24
Image 4. <i>Bâtard sauvage</i> , T.C.2 [L'épuisement]. 2021. ©Ramon Lima.....	25
Image 5. <i>Bâtard sauvage</i> , T.C.3 [Le cul]. 2021. ©Ramon Lima.....	26
Image 6. <i>Bâtard sauvage</i> , T.C.4 [La surveillance]. 2021. ©Ramon Lima.....	27
Image 7. <i>Bâtard sauvage</i> , T.C.5 [La soumission]. 2021. ©Ramon Lima.....	28
Image 8. <i>Bâtard sauvage</i> , T.C.6 [Les caravelles]. 2021. ©Ramon Lima.....	29
Image 9. <i>Bâtard sauvage</i> , T.C.7 [L'os]. 2021. ©Ramon Lima.....	30
Image 10. <i>Bâtard sauvage</i> , T.C.8 [Chien à vendre]. 2021. ©Ramon Lima.....	31
Image 11. <i>Bâtard sauvage</i> , T.C.9 [Le déracinement]. 2021. ©Ramon Lima.....	32
Image 12. <i>Bâtard sauvage</i> , T.C.10 [Le chien renifleur]. 2021. ©Ramon Lima.....	33
Image 13. <i>Bâtard sauvage</i> , T.C.11 [Le hot-dog]. 2021. ©Yajuan Yin.....	34
Image 14. <i>Bâtard sauvage</i> , T.C.12 [Le bâtard sacrifié]. 2021. ©Yajuan Yin.....	35
Image 15. <i>Bâtard sauvage</i> , T.C.13 [La lambada]. 2021. ©Michel Morin. ©Ramon Lima.	36
Image 16. <i>Bâtard sauvage</i> , T.C.14 [Le bâtard sauvage]. 2021. ©Ramon Lima.....	37
Image 17. <i>Bâtard sauvage</i> , T.C.15 [La violence de la rencontre.1]. 2021. ©Michel Morin. ©Yajuan Yin.	38
Image 18. <i>Bâtard sauvage</i> , T.C.15 [La violence de la rencontre.2]. 2021. ©Ramon Lima.....	38
Image 19. <i>Bâtard sauvage</i> , T.C.15 [La violence de la rencontre.3]. 2021. ©Ramon Lima.....	39
Image 20. <i>Bâtard sauvage</i> , T.C.15 [La violence de la rencontre.4]. 2021. ©Ramon Lima.....	39
Image 21. Performance <i>Minha primeira poesia</i> [Ma première poésie], Roberto Dagô. ©Tribo das Artes.....	42
Image 22. Trois dessins de la série <i>Dois segundos dobrados</i> [Deux secondes pliées], pastel sec sur papier, 2018, Roberto Dagô.....	44
Image 23. <i>Onde nasce um curso d'água</i> , chorégraphie de Vann Porath. ©Lorraine Maciel. ©Gabi Cerqueira.	50
Image 24. <i>Of flesh and concrete - a choreographic installation</i> , chorégraphie de Luciana Lara, Anti Status Quo Companhia de Dança. ©Luciana Lara. ©Nada Zgank. ©Leni Olafson.	50
Image 25. Interventions urbaines, <i>Antis Status Quo Companhia de Dança</i> . ©Luciana Lara.	50
Image 26. Quelques œuvres de <i>Cia. ViÇeras</i> et <i>Collectif Entrevazios</i> :	51
Image 27. Détail du carnet de bord A - Étude pratique sur le système immunitaire.....	71
Image 28. Détails du carnet de lecture, avec des notes, des dessins et des schémas.....	72
Image 29. Pages du carnet de bord A.....	77
Image 30. Page du carnet de bord A.....	79
Image 31. Pages du carnet de lecture, contenant des notes, des dessins et des schémas sur une étude du système immunitaire.....	82
Image 32. Détail d'une page du carnet de lecture contenant la cartographie anatomique de <i>l'Anticorps</i>	83
Image 33. Page du carnet de bord A.....	84
Image 34. Pages du carnet de bord A.....	88
Image 35. Page du carnet de bord A.....	89
Image 36. Page du carnet de bord A.....	90
Image 37. Page du carnet de bord A.....	91
Image 38. Page du carnet de bord A.....	92
Image 39. Page du carnet de bord A.....	93
Image 40. Expérimentations avec la branche. Protocole 7.1 [le 4 mars 2021]. . ©Ramon Lima....	95
Image 41. Pages du carnet de bord A.....	96

Image 42. Exemple de message envoyé par <i>WhatsApp Messenger</i> comme invitation pour entamer une <i>Conversation-dansée</i>	98
Image 43. Pages du carnet de bord A.....	100
Image 44. Images du court-métrage <i>Étoile filante</i> (2019), de Roberto Dagô.	110
Image 45. Système de notation pour la chorégraphie de <i>Bâtard sauvage</i>	123
Image 46. Pages du carnet de bord B. Quelques exemples plus récents de la manière dont les dessins ont structuré un système de notation chorégraphique pour <i>Bâtard sauvage</i>	124
Image 47. Pages du carnet de bord A.....	125
Image 48. <i>Chaves</i> , la traduction brésilienne del original El Chavo	141
Image 49. El Chavo [Chaves] dans son baril	142
Image 50. Détail du carnet de bord A: Experimentations avec le baril.....	143
Image 51. Détail du carnet de bord A: Experimentations avec le plastique.....	145
Image 52. Détail du carnet de bord A: Experimentations avec le gyrophare et baril.....	147
Image 53. Détail du carnet de bord A : Experimentations avec la branche	149
Image 54. Pages du carnet de bord A: Dessin à partir de l'interaction du <i>hot-dog</i> avec la figuration du <i>vira-lata</i>	150
Image 55. Détail du carnet de bord A	160
Image 56. <i>Bâtard sauvage</i> , T.C.1 [Le discours] , 2021. Ramon Lima	161
Image 57. Détails du carnet de bord A.....	163
Image 58. <i>Bâtard sauvage</i> , T.C.2 [L'épuisement] . 2021. ©Ramon Lima.....	165
Image 59. En haut: détail du collage sur le carnet de bord B. En bas : <i>Bâtard sauvage</i> , T.C.2 [L'épuisement] . 2021. ©Ramon Lima	166
Image 60. <i>Bâtard sauvage</i> , T.C.3 [Le cul] . 2021. ©Ramon Lima	167
Image 61. Collage et dessin sur le carnet de bord B	169
Image 62. <i>Bâtard sauvage</i> , T.C.4 [La surveillance] et T.C.5 [La soumission] . 2021. ©Ramon Lima.....	172
Image 63. Page du carnet de bord A	175
Image 64. <i>Bâtard sauvage</i> , T.C.6 [Les caravelles] . 2021. ©Ramon Lima.....	178
Image 65. <i>Bâtard sauvage</i> , T.C.6 [Les caravelles] . 2021. ©Ramon Lima.....	179
Image 66. Détail du carnet de bord A	181
Image 67. En haut : INGRES, Jean-Auguste Dominique. <i>La Grande Odalisque</i> , huile sur toile, 91x 162cm, 1814. Musée du Louvre, Paris. En bas : <i>Bâtard sauvage</i> , T.C.8 [Chien à vendre] . 2021. ©Ramon Lima	182
Image 68. <i>Bâtard sauvage</i> , T.C.8 [Chien à vendre] . 2021. ©Ramon Lima.....	183
Image 69. <i>Bâtard sauvage</i> , T.C.8 [Chien à vendre] . 2021. ©Ramon Lima.....	185
Image 70. <i>Bâtard sauvage</i> , T.C.9 [Le déracinement] . 2021. ©Ramon Lima	189
Image 71. Détail du carnet de bord A	190
Image 72. Détail du carnet de bord A	192
Image 73. <i>Bâtard sauvage</i> , T.C.13 [La lambada] . 2021. ©Ramon Lima	196
Image 74. Pages du carnet de bord A.....	198
Image 75. <i>Bâtard sauvage</i> , T.C.14 [Le bâtard sauvage] . 2021. ©Ramon Lima	199
Image 76. <i>Bâtard sauvage</i> , T.C.14 [Le bâtard sauvage] . 2021. ©Ramon Lima	200
Image 77. <i>Bâtard sauvage</i> , T.C.15 [La violence de la rencontre] . 2021. ©Yajuan Yin	201
Image 78. <i>Bâtard sauvage</i> , T.C.15 [La violence de la rencontre] . 2021. ©Yajuan Yin	202
Image 79. <i>Bâtard sauvage</i> , T.C.15 [La violence de la rencontre] . 2021. ©Ramon Lima.....	203

Table des tableaux

- Tableau 1. Protocole d'action 1: Danser le corps-fantôme **Erro! Indicador não definido.**
- Tableau 2. Protocole d'action 2: Danser le système immunitaire..... **Erro! Indicador não definido.**
- Tableau 3. Protocole d'action 3 - *Pour bouger de soi*: Danser en puissance de métamorphose .**Erro! Indicador não definido.**
- Tableau 4. Protocole d'action 4 - *Pour bouger de soi*: Danser l'affection des objets **Erro! Indicador não definido.**
- Tableau 5. Protocole d'action 5 - *Pour bouger de soi*: Danser des anatomies imaginées**Erro! Indicador não definido.**
- Tableau 6. Protocole d'action 6 - *Pour bouger de soi*: Danser le flux de la pensée ..**Erro! Indicador não definido.**
- Tableau 7. Protocole d'action 7.1 - *Pour bouger de soi*: Danser l'objet-trouvé .**Erro! Indicador não definido.**
- Tableau 8. Protocole d'action 7.2 - *Pour revenir à soi*: Danser l'objet-trouvé ...**Erro! Indicador não definido.**
- Tableau 9. Protocole d'action 8 - *Pour bouger et revenir à soi*: Conversations-dansées**Erro! Indicador não definido.**
- Tableau 10. *Bâtard sauvage*: Ressources dramaturgiques des corporéités *vira-latas***Erro! Indicador não definido.**
- Tableau 11. *Bâtard sauvage*: Ressources chorégraphiques des corporéités *vira-latas***Erro! Indicador não definido.**
- Tableau 12. *Bâtard sauvage* : Répertoire chorégraphique de gestualités canines.....**Erro! Indicador não definido.**
- Tableau 13. *Bâtard sauvage*: *Corps-pié* (dans *Corps-surveillé*) : Ressources dramaturgiques et chorégraphiques.....**Erro! Indicador não definido.**

Table des annexes

Annexe 1 <i>Curriculum vitae</i> – Roberto Dagô	229
---	-----

Annexe 1 *Curriculum vitae* – Roberto Dagô

//////// ROBERTO DAGÔ ////////// Né le 30 janvier 1990 à Jaguaruna, Brésil
Prénom: **Roberto Luiz** Nom: **dos Santos Cardoso**

Roberto Dagô est un performeur et chorégraphe brésilien. Diplômé en *Arts plastiques* à l'Université de Brasília - UnB (Brasília, Brésil), il a également étudié la *Scénographie* à l'Université Technique de Lisbonne - UTL (Lisbonne, Portugal). En 2019, il a obtenu la bourse *IdEX - Initiatives d'Excellence* pour suivre le Master *Création artistique*, parcours Arts de la scène, à l'Université Grenoble Alpes – UGA (Grenoble, France), qu'il réalise dans la modalité *recherche en création*. Il est membre fondateur et collaborateur de deux groupes de brésiliens, *Cia. Vi(Ç)eras* et *Coletivo Entrevazios*, et fait partie de l'*Anti Status Quo Cia. de Dança*, dirigée par la chorégraphe brésilienne Luciana Lara. Il a été sélectionné pour la résidence de création et formation *PACAP 5 - Programme avancé de création en arts performatifs*, au *Forum Dança* (Lisbonne, Portugal), dirigée par le chorégraphe portugais João Fiadero. Il s'est produit dans plusieurs festivals brésiliens importants, tels que le *Festival Panorama* (RJ), le *MIT* (SP) et la Biennale internationale de danse de Ceará (CE), ainsi que dans des festivals internationaux, au Mexique, en France, au Portugal, en Slovénie, en Serbie et en Suisse. En 2015, Roberto Dagô a été nommé « Influenceur des arts » par le projet *Retrato Brasília*, une démarche de la Banque du Brésil avec le journal *Correio Braziliense*, qui visait à faire une cartographie esthétique et culturelle de la capitale du Brésil.

FORMATIONS À L'UNIVERSITÉ

MASTER ***Création artistique / parcours Arts de la scène*** **/// 2019-2021**

- UGA – Université Grenoble Alpes (Grenoble, France)
- Bourse *IdEX - Initiatives d'excellence*
- Mémoire de recherche M1 : « *L'Anticorps dansant : La corporéité dansante dans l'oeuvre Fúria, de la chorégraphe Lia Rodrigues* », direction de Gretchen Schiller
- Mémoire de recherche en création M2 : « *L'Anticorps comme démarche chorégraphique : les enjeux du corps, de l'image et de la politique dans l'oeuvre Bâtard sauvage* », direction de Gretchen Schiller. Chorégraphie de recherche en création M2 : « *Bâtard sauvage* »

LICENCE ***Arts plastiques*** **/// 2007-2016**

- UNB – Université de Brasília (Brasília, Brésil)
- Monographie : « *O pensamento visual na criação cênica : Experiências de um artista mestiço* » [La pensée visuelle dans la création scénique : Expériences d'un artiste métisse], direction de Denise Camargo

ÉCHANGE ***Scénographie*** **/// 1/2012**

- UTL – Université Technique de Lisbonne (Lisbonne, Portugal)
- Bourse *Échange international - INT - UnB*
- Projet final : « *A ponte do sol – A veia na pele da cidade* » [Le pont du soleil, la veine dans la peau de la ville], jury avec José Manuel Castanheira.

FORMATIONS DANS D'AUTRES INSTITUTIONS

PACAP 5. – Programme avancé de création en arts performatifs // 2021-2022

Formation théorico-pratique avec João Fiadeiro – Forum Dança, Lisbonne, Portugal
Avec l'intervention des artistes Lisa Nelson (USA) e Romain Emma-Rose Bigé (FR), Coletivo Hormigonera (UY), David-Alexandre Guénio / GHOST (PT), Orquestina de Pigmeos (ES), Projeto Companhia – João dos Santos Martins (PT), Eleonora Fabião (BR), Gustavo Sumpta (PT), La Ribot (ES), Luara Learth/Acauã Elbandido (BR), Mette Edvardsen (NO).

Núcleo de formação A.S.Q. - Groupe de formation en danse contemporaine // 2015-2018

Formation pratique avec Luciana Lara – Centro de Dança de Brasília, Brasília, Brésil

Release-Based Technique, Improvisation et pratiques somatiques

Encontros Concretos – Immersion en processus collaboratif // 2010

Formation pratique avec Francis Wilker – Complexo Cultural da Funarte, Brasília, Brésil

Spectacle de fin d'étude (M/S d'Adriana Lodi): « Claustro »

Teatrando montagem - Groupe d'introduction à la mise en scène // 2010-2013

Formation pratique avec Adriana Lodi – Espaço Cultural 508 Sul, Brasília, Brésil

Spectacles de fin d'étude: « Chuva de peixe » (2010), « Sem pé nem cabeça » (2011), « Na ponta dos pés » (2012) et « Programa de intervenção urbana » (2013)

NEC – Groupe d'expérimentation scénique // 2010

Formation théorico-pratique avec Adriana Lodi – Espaço Cultural 508 Sul, Brasília, Brésil

Teatrando Montagem - Formation avancée en expérimentation et création scénique // 2009

Formation théorico-pratique avec Adriana Lodi – Espaço Cultural 508 Sul, Brasília, Brésil

Spectacle de fin d'étude (M/S d'Adriana Lodi): « Enquanto »

Circo íntimo – Théâtre d'improvisation // 2005

Formation pratique avec Edson Duavy – Espaço Circo Íntimo, Brasília, Brésil

Spectacle de fin d'étude (M/S d'Edson Duavy): « Noites sem fim »

D'AUTES WORKSHOPS & ESTÁGIOS // depuis 2015

2020: Avec Alejandro Ahmed (BR), Martin Givors (FR), Olga Dukhovnaya (RU), Catherine Contour (FR), Rachid Ouramdane (FR), Arkadi Zaidés (BO), Yaëlle Antoine (FR). **2019:** Avec Imre Thormann (CH), Jean-Claude Gallotta (FR). **2018:** Avec Gustavo Ciríaco (BR), Denise Stutz (BR). **2017:** Avec Marcelo Evelin (BR). **2015:** Avec Vera Mantero (PT), parmi d'autres.

EXPÉRIENCE PROFESSIONNELLE

A.S.Q. ANTI STATUS QUO CIA DE DANÇA en tant qu'interprète-créateur // depuis 2015

Cie de danse contemporaine. Créée en 1988. *Danse + Performance + dialogue avec l'urbanisme et les arts visuels.*

CIA. VÍ(Ç)ERAS en tant que fondateur, créateur et collaborateur // depuis 2010

Cie de théâtre et danse. *Théâtre + Danse, Performance et Vidéo.*

COLETIVO ENTREVAZIOS en tant que fondateur, créateur et collaborateur // depuis 2014

Collectif multidisciplinaire. *Intervention urbaine + Performance + Installation et Design de scène.*

❖ PARTICIPATION AUX FESTIVALS

BRÉSIL // // // // // // // // // // (Parmi d'autres) Festival Internacional Cena Contemporânea (DF) **2014/2016**, Prêmio do Teatro Candango (DF) **2016/2017**, MID – Fest. Internacional de Dança (DF) **2012/2018**, Modos de Existir (SP) **2016**, Fest. do Teatro Brasileiro (MG) **2017/ 2019**, Bienal Internacional de Dança do Ceará (CE) **2018**, Fest. Panorama (RJ) **2018**, Fest. Internacional de Teatro – MIT (SP) **2017**, Fest. Internacional de Teatro – FIAC (BA) **2018**, Janeiro de Grandes Espetáculos (PE) **2019**. **INTERNACIONAUX** // // // // // // // // // // Quadriennale de Prague **2015** (République tchèque), Zürich Moves **2018** (Suisse), MLADI LEVI **2018** (Slovenie), FITEI + DDD **2019** (Portugal), BITEF **2019** (Serbie), CAMP_IN **2019** (México), FacàFac **2020** (France).

❖ SPECTACLES & PERFORMANCES (Parmi d'autres)

- BÂTARD SAUVAGE** Conception, performance et chorégraphie /// 2021
Danse + théâtre et performance
Presenté au Live Art Lab, MaCI – Maison de la Création et de l'Innovation
- BOCA SECA – Uma dança da fome** Conception et chorégraphie /// 2019
Danse + théâtre et performance
Subvention FAC – Fundo de Apoio à Cultura (Secrétariat de la culture du district federal- Brésil)
- MICROUTOPIAS AGLUTINANTES COTIDIANAS DO LUGAR** Performance et co-création /// 2019
Intervention urbaine + danse et performance
Subvention de FAC (Secrétariat de la culture du district federal- Brésil) et FUNARTE (Prix Klauss Vianna de danse, Brésil).
Chorégraphie de Luciana Lara (A.S.Q.)
- CHAMELEONS** Performance et co-création /// depuis 2017
Intervention urbaine + danse et performance
Chorégraphie de Luciana Lara (A.S.Q.)
- OF FLESH AND CONCRETE - A choreographic installation** Performance et co-création /// depuis 2016
Danse + Performance
Subvention de FAC (Secrétariat de la culture du district federal- Brésil).
Chorégraphie de Luciana Lara (A.S.Q.)
- BAGS ON THE HEAD** Performance et co-création /// depuis 2016
Intervention urbaine + danse et performance
Chorégraphie de Luciana Lara (A.S.Q.)
- FRANGX FRITX** Performance, co-création et dramaturgie /// 2015
Théâtre + Performance et vidéo.
CIA. VÍ(Ç)ERAS
- MANIFESTO HUPANO** Conception et chorégraphie /// 2015
Performance + Danse.
Subvention Banque du Brésil (Brésil)
CIA. VÍ(Ç)ERAS
- GODÔ CHEGÔ!** Performance et co-création /// 2013
Théâtre de rue + Performance
Subvention de FAC (Secrétariat de la culture du district federal- Brésil).
CIA. VÍ(Ç)ERAS
- ONDE NASCE UM CURSO D'ÁGUA** Performance et co-création /// 2013
Danse + Théâtre
Subvention FUNARTE (Prix Klauss Vianna de danse, Brésil)
Chorégraphie de Vann Porath
- MONOTONIA** Performance, co-création et scénographie /// 2011
Danse + Théâtre
CIA. VÍ(Ç)ERAS

Table des matières

Remerciements	3
Sommaire	5
PARTIE 1 *BATARD SAUVAGE : DESCRIPTION, MATIERE ET DEMARCHE CHOREGRAPHIQUE.....	20
<i>CHAPITRE 1 - BATARD SAUVAGE : SCENARIO DESCRIPTIF DE LA PERFORMANCE.....</i>	<i>21</i>
<i>CHAPITRE 2 - LA MATIERE-CORPS DE BATARD SAUVAGE : IMAGE, CORPS ET POLITIQUE</i>	<i>40</i>
1. Image : dessin et corps.....	42
2. Corps : Improvisation, performance et autopoïèse.....	46
3. Politique : différence et agentivité	52
<i>CHAPITRE 3 - L'ANTICORPS : DEMARCHE CHOREGRAPHIQUE DE BATARD SAUVAGE</i>	<i>56</i>
1. La performativité politique de l'Anticorps	57
2. Paramètres chorégraphiques d'application de l'Anticorps.....	60
2.1. Sens et dramaturgie – Motivation « politique ».....	62
2.2. Mouvement – Pulsions externalisées « metissées »	63
2.3. Présence scénique – Présence « dérangeante ».....	64
PARTIE 2 *EXPERIMENTATION ET RECOLTE : L'ETUDE PRATIQUE DE L'ANTICORPS DANS LA CREATION CHOREGRAPHIQUE.....	66
<i>CHAPITRE 4 - RESSOURCES POUR L'ETUDE PRATIQUE EN STUDIO</i>	<i>67</i>
1. Ressources d'expression multimodale : le dessin, le texte et le mouvement	69
1.1. Préparation du corps pour le mouvement	73
<i>CHAPITRE 5 - PROTOCOLES D'ACTION POUR L'EMBODIMENT DE LA RECHERCHE.....</i>	<i>75</i>
1. Danser à partir du corps-fantôme.....	77
1.1. Protocole d'action	79
2. Danser à partir du système immunitaire	81
1.1. Protocole d'action	84
3. Danser en puissance de métamorphose.....	86
1.1. Protocoles d'action.....	89
4. Stratégies pour bouger et revenir à soi : Danser en devenir.....	93
1.1. Protocoles d'action : Objets-trouvés	95
1.2. Protocoles d'action : Conversations-dansées.....	98
<i>CHAPITRE 6 - LA VULNERABILITE COMME ASPECT VISCERAL DE L'ANTICORPS.....</i>	<i>103</i>
1. La vulnérabilité comme performativité politique d'agentivité	105
PARTIE 3 * SELECTION ET COMPOSITION : LE VIRA-LATA COMME FIGURATION POUR BATARD SAUVAGE	107
<i>CHAPITRE 7 - LE VIRA-LATA COMME DISPOSITIF CHOREGRAPHIQUE-POLITIQUE.....</i>	<i>108</i>
1. Complexe de vira-lata : l'humiliation coloniale du corps brésilien.....	113
2. Performativité vira-lata : l'agentivité des corporeités dissidentes.....	116
3. Corporeités vira-latas : un dispositif chorégraphique-politique	119
<i>CHAPITRE 8 - RESSOURCES POUR CHOREGRAPHER LES CORPOREITES VIRA-LATAS.....</i>	<i>122</i>
1. Image, texte et mouvement : Partitions pour les corporeités vira-latas	125
2. Microdramaturgie des objets.....	140
2.1. Le baril	141
2.2. Le plastique	144
2.3. Le gyrophare	146
2.4. La branche.....	148
2.5. Le hot-dog.....	151
2.6. Le ketchup.....	152
3. Gestualités canines comme partitions de base	153

PARTIE 4 * PERFORMANCE ET ANALYSE DE <i>BATARD SAUVAGE</i> : L'ANTICORPS COMME DEMARCHE	
CHOREGRAPHIQUE DECOLONIALE.....	158
CHAPITRE 9 - ANALYSE CHOREGRAPHIQUE ET DRAMATURGIQUE DE <i>BATARD SAUVAGE</i>	159
1. Le discours [T.C.1] : Corps-discours.....	160
2. L'épuisement [T.C.2] : Corps-épuisé.....	163
3. Le cul [T.C.3].....	167
4. La surveillance [T.C.4] et La soumission [T.C.5] : Corps-surveillé.....	169
5. Les caravelles [T.C.6] et L'os [T.C.7] : Corps-naufagé.....	175
6. Chien à vendre [T.C.8] : Corps-à-vendre.....	180
7. Le déracinement [T.C.9] et Chien renifleur [T.C.10] : Corps-déraciné.....	186
8. Le hot-dog [T.C.11] et Le bâtard sacrifié [T.C.12] : Corps-jetable.....	190
9. La lambada [T.C.13] et Le bâtard sauvage [T.C.14] : Corps-sauvage.....	194
10. La violence de la rencontre [T.C.15].....	201
CHAPITRE 10 - L'ANTICORPS COMME DEMARCHE CHOREGRAPHIQUE INTERARTISTIQUE ET DECOLONIALE	
.....	204
1. Agentivité comme réveil de la stupeur.....	205
2. Image comme écoute du « non-dit ».....	206
3. Différence comme monstruosité et métissage.....	207
4. Rencontre comme expérience, pas comme conviction.....	210
Bibliographie.....	217
Table des illustrations.....	225
Table des tableaux.....	227
Table des annexes.....	228
Table des matières.....	232

